جامعة النجاح الوطنية
كلية الدراسات العليا

سميح القاسم
دراسة نقدية في قصائده المحذوفة

إعداد
باسل محمد علي بزراوي

إشراف
الأستاذ الدكتور عادل الأسطة

قدمت هذه الأطروحة استكمالا لمتطلبات درجة الماجستير في اللغة العربيـــة وآدابهـــا بكليـــة الدراسات العليا في جامعة النجاح الوطنية في نابلس, فلسطين.

2008م

سميح القاسم

دراسة نقدية في قصائده المحذوفة

إعداد

باسل محمد علي بزراوي

نوقشت هذه الأطروحة بتاريخ 20/ 1/ 2008 وأجيزت

أعضاء لجنة المناقشة **التوقيع**

– الأستاذ الدكتور عادل الأسطة / مشرفاً ....

_ الأستاذ الدكتور عادل أبو عمشة/ ممتحناً داخلياً ....

_ الدكتور مهدي عرار / ممتحناً خارجياً ....

إهداء

إلى روح أبي ...

إلى أمي ....

إلى زوجتي ...

إلى اخوتي...

إلى أبنائي محمد ويسار وروان وهتاف وخالد ...

شكر وتقدير

أتقدم بجزيل الشكر والامتنان إلى جامعة النجاح الوطنية التي ترفد الحركة الثقافية والعلمية بقدراتها وطاقاتها الخلاقة, وأخص بالذكر أساتذتي في قسم اللغة العربية الذين يذيبون شموع العمر في خدمة اللغة العربية وآدابها.

كما أتقدم بجزيل الشكر والتقدير للأستاذ الدكتور عادل الأسطة الذي أفدت من توجيهاته وإرشاداته الكثير, وبخاصة في مجالي الكتابة ونقد الشعر.

فهرس المحتويات

سميح القاسم

دراسة نقدية في قصائده المحذوفة

إعداد

باسل محمد علي بزراوي

إشراف

الأستاذ الدكتور عادل الأسطة

الملخص

تناولت هذه الدراسة ظاهرة الحذف في أشعار سميح القاسم، فقد برزت هذه الظاهرة بشكل جلي وواضح في شعر القاسم حين أقدم على حذف بعض قصائده أو مقاطع منها، كما لجأ إلى تغيير بعض العناوين واستبدالها لأنها لم تعد تمثل شيئاً له.

وقد تعرض الباحث لبعض مظاهر الحذف في شعر غير شاعر من شعراء المقاومة، ثم أبرز إلى حد ما عوامل الحذف في الشعر الفلسطيني المعاصر، وقد وقفت عوامل مختلفة وراء هذه الظاهرة ومن أبرزها الاحتلال الذي أقدم على حذف جزء من القصائد لأنه رأى فيه ما يمس مصالحه السياسية وأمنه، كما حذف الشعراء بعض أشعارهم وغيروا بعض المقاطع أو الكلمات وحذفوا المقدمات التي كانت تمثل مواقفهم السياسية والأدبية في السابق وتخلّوا عنها حين تغيرت هذه المواقف وتبدلت معها أفكارهم.

وقد أشارت الدراسة إلى التغيرات التي طرأت على سميح القاسم من حيث موقفه من الشعر ودوره الاجتماعي، إذ كان الشعر في السابق سلاحاً يشهره في المعركة الوطنية والاجتماعية التي تعرضت في رأي الشاعر للتصدع والتراجع، الأمر الذي انعكس على الشاعر وعلى رؤيته الشعرية، إذ برزت بعض المظاهر الجديدة في شعره، وقد تمثلت هذه المظاهر بالنزوع إلى الذاتية والغموض.

فقد كانت ذاتية الشاعر في الماضي تبرز من خلال تفاعله الخلاق مع قضية الجماهير العربية الفلسطينية وكفاحها المشروع ضد الاحتلال الصهيوني ومؤسساته، ولكنها أصبحت ذاتية

محضة بعيدة عما كانت عليه في الماضي حيث أخذ الشاعر يركز على بعض المضامين التي تشي بفرديته وذاتيته التي يلفها الغموض الذي وقف القاسم موقفاً معارضاً له في الماضي.

وقد عرض الباحث في هذه الدراسة مضامين القصائد المحذوفة، وهي مضامين وطنية وقومية وفكرية فرضتها المرحلة السابقة على الشاعر الذي رأى في شعره سلاحاً يقاوم به المحتلين، فقد كانت النكبة الفلسطينية وما رافقها من الآلام والمآسي التي تعرض لها الشعب الفلسطيني باعثاً حقيقياً لإبداعات القاسم وقصائده، ومن هنا فإن معظم القصائد المحذوفة تدور حول المضامين التي تخدم قضية شعبه ووطنه، كما أن هناك بعض المضامين الغزلية التي انطلق فيها الشاعر في بداياته الشعرية للتعبير عن مشاعره الذاتية فضلاً عن وجود بعض القصائد التي كتبها القاسم معبراً عن نضالات الشعوب الأميريكية اللاتينية والإفريقية التي تلتقي مع أبناء شعبه في نضالاتهم ضد الاحتلال، فقد كان القاسم يؤمن بالفكر الماركسي الذي يوحد جهود الشعوب المختلفة ويرى فيها جبهة واحدة ضد الاحتلال وقوى الاستعمار العالمي.

وقد تناول الباحث القضايا الجمالية الشكلية في القصائد المحذوفة، فدرس شكلها الفني الكلاسيكي، حيث أن معظم القصائد المحذوفة تميزت بشكلها التقليدي الذي اتبع فيه القاسم التقاليد الفنية للقصيدة العربية القديمة، كما درس أوزانها وإيقاعها والوسائل التعبيرية التي استخدمها القاسم كالمباشرة، والتعبير بالصورة الفنية.

وقد تناول الباحث أيضاً بعض القضايا والظواهر الفنية والموضوعية مثل التكرار الذي تراوح بين تكرار اللفظ وتكرار العبارة الشعرية أو البيت الشعري، وأسهم إلى حد بعيد في إضفاء دلالات جديدة على العلاقة الجدلية بين الشاعر وواقعه وموقفه من شعره.

كما تناول أيضاً استلهام القاسم للتراث العربي والإنساني التاريخي والأدبي والديني والاسطوري، إذ مثل ذلك تواصلاً مع التراث وتواشجاً بين الواقع الراهن والماضي في بناء قصيدة سميح القاسم.

المقدمة

تعد قراءة المحذوف من الدراسات الأدبية النادرة في الشعر العربي في فلسطين، فهي لم تلفت انتباه الدارسين[1] الذين انصبّت جهودهم على دراسة المضامين والنواحي الجمالية لما وقع في متناول أيديهم من الشعر الفلسطيني, دون الالتفات إلى ذلك الشعر الذي حذفه الشعراء لأسباب مختلفة في أثناء مسيرتهم الشعرية. وقد برزت ظاهرة الحذف بشكل لافت في شعر غير شاعر من شعراء فلسطين حين تغيرت ملامح الواقع السياسي, وتغيرت معها مواقفهم من الشعر ودوره في الحياة بمرور الزمن.

ويُعدّ سميح القاسم أحد هؤلاء الشعراء الذين مارسوا بدورهم "الرقابة" على شعرهم في مرحلة متأخرة، فقد تجلت هذه الظاهرة في شعره بمظاهر مختلفة تراوحت بين حذف القصيدة الكاملة والكلمة وبعض المقدمات والإهداءات التي تضمنتها مجموعاته الشعرية التي تمّ نشرها في مراحل سابقة. وقد برزت ظاهرة الحذف في شعرِه حين تغيّرتْ مواقفُه السياسيةُ والفكريةُ متأثراً بما طرأ من تحوّلاتٍ جوهريةٍ في الحياةِ السياسيةِ والفكريةِ العربية والعالمية, إذ أقدم على حذفِ أجزاء من تراثهِ الشعريِّ حين رأى فيها ما يُناقضُ مواقفَه الجديدةَ. وتعودُ معظمُ القصائدِ المحذوفةِ إلى الستينياتِ والسبعينياتِ من القرنِ الماضي, وهي المرحلةُ التي شهدت ميلادَ الشعرِ المقاومِ في الأرضِ المحتلة.

وتتناول هذه الدراسة القصائد التي قام القاسم بحذفها وإغفالها حين نشر أعماله الكاملة عام 1991, وقد انبثقت فكرةُ الكتابة في هذا الموضوعِ من خلالِ تلك الإشاراتِ التي أوردها عادل الأسطة حول التغيراتِ التي طرأت على بعضِ الأدباء الفلسطينيين في الأرضِ المحتلةِ عام 1948, وانعكست على أدبِهم قديمهِ وحديثِهِ, وكان قد اقترح على الباحث الكتابةَ في هذه الظاهرة التي ما زالت بحاجةٍ إلى البحثِ والاستقصاءِ والدراسةِ, وبخاصة في شعر القاسم.

وقد أسهمتْ عواملُ مختلفةٌ ذاتيةٌ وموضوعيةٌ في التوفر على هذا الموضوع والكتابة فيه, ومن أبرز هذه العوامل:

1 - مكانةُ القاسمِ المرموقةُ وموقعُهُ المتقدمُ في الحركة الأدبيةِ العربيةِ بعامة, والحركةِ الأدبيةِ الفلسطينيةِ بخاصة, فهو أحدُ أبرز شعراءِ المقاومةِ الفلسطينية الذين دافعوا بالكلمةِ عن وجودِ شعبِهم وهويتِهِ الوطنيةِ, وهم بذلك, يستحقون التقدير لأنهم أولئك النفرُ القليلُ الذين صدحت

(1) لم أعثر في أثناء بحثي ودراستي إلاّ على ما كتبه د. عادل الأسطة حول هذا الموضوع.

حناجرُهم في ذرى المثلثِ والجليلِ بالشعرِ الوطنيِّ حين كان الاحتلالُ يمعنُ في سياسةِ تكميمِ الأفواهِ والاعتقالِ والإقامةِ الجبرية, وتهويدِ الأرض, وتذويبِ هوية الإنسانِ العربي في المجتمع الصهيوني.

2 – إن القصائدَ المحذوفةَ تمثلُ الشعرَ العربيَّ المقاومَ في الأرضِ المحتلةِ من حيثُ مضامينُها, كما تعدّ جزءاً بارزاً في جسد الحركة الشعريةِ الفلسطينيةِ المعاصرة, وهي بهذا تستحقُ البحثَ والدرسَ لتبقى شاهداً على مرحلةٍ بعينها من مراحل النضال الوطني الفلسطيني, وبخاصة حين قام الشاعر بحذفها والتخلص منها, ولم يعد لها حضورها في الدراسات الأدبية والنقدية التي تناولت شعره(1).

3 – التزامُ الشاعرِ البناءَ الفنيَّ الكلاسيكيَّ في الكثيرِ من قصائدِه المحذوفةِ, فقد سار على النهج التقليديِّ للقصيدةِ العربيةِ القديمة, وهو نهجٌ يميلُ إليه الباحث لما يمثلُهُ من القيمِ الفنيةِ المختلفةِ التي رسخها شعراءُ العربية في العصر القديم.

4– إن قراءةَ القصائدِ المحذوفةِ من شأنها أن تعيدَ إلى الأذهانِ ملامحَ المرحلةِ السابقةِ, وتوضّحَ جوانبَها المختلفةَ أمام الباحثينَ في تأريخ الحركةِ الأدبيةِ الفلسطينية, والتعرف إلى مظاهرِ التطورِ والتجديدِ التي ألمّت بها في مراحلها المختلفةِ.

وقد اعترضت سبيلَ الدراسةِ بعضُ الصعوبات التي كان من أبرزِها تجنبُ الإساءةِ للشاعرِ نفسِه, إذ عبّرَ عن رفضِه الكتابةَ في هذا الموضوع, فعزف الباحث عن الكتابةِ فيه, وتضاءلت رغبته بل تلاشت ظناً منه أن في ذلك ما يسئُ إلى الشاعر, على الرغم من أن الشعر المدروس في المحصلة النهائية هو شعره, ويمثل –أراد أم لم يرد– جزءاً من كيانه الأدبي بما يحويه من قيم أدبية وجمالية وفكرية وسياسية ومرحلية, بل إنه شعره الذي طالما اعتز به في الماضي القريب, لأنه مثّل مواقفه من الاحتلال, ومن الصراع الوطني والاجتماعي الذي قادته الحركة الوطنية الفلسطينية المعاصرة، فليس بوسع الشاعر إنكار هذا الشعر أو التنكر له بسبب اختلاف الظروف واختلاف مواقفه ووجهته الأدبية والفكرية. لذا فقد شرع الباحث بالبحث والتقصّي للتعرفِ إلى المحذوف من هذا الشعر, فاطّلع على ما لم يكن قد قرأه منه من قبلُ, على الرغم, من قراءته شعرَ القاسم غيرَ مرّةٍ, وفي هذا دلالةٌ على أن هذا الشعرَ (المحذوفَ) كاد يُمحى من

---

(1) هناك بعض الدراسات التي تناولت شعر القاسم, ولكنها أغفلت هذه القصائد حيث اعتمدت الأعمال الكاملة التي خلت بدورها من المحذوف. ومن هذه الدراسات:

أ) أبو زيد, شوقي: **التواصل بالتراث في أعمال سميح القاسم**, رسالة ماجستير, الجامعة الأردنية, 1992.

ب) زيدان, رقية: **التغير الدلالي في شعر سميح القاسم**, منشورات الأسوار, عكا، 2001.

الذاكرة الفلسطينيةِ تماماً, كما شاء مبدعوه أن يستأصلوه من على صفحاتِ أعمالِهم الكاملةِ. ومن الصعوباتِ الأخرى التي واجهت الباحث في أثناء الكتابة عدمُ توافرِ المصادرِ الأساسيةِ المتمثلةِ بالمجموعاتِ الشعريةِ بطبعاتِها الأولى, فلم يستطع العثورَ على ديوان "مواكبِ الشمس", واكتفى بما اطّلع عليه من إشاراتٍ حول قصائدِه المحذوفةِ[1], كما تجدر الإشارةُ إلى أن الصحفَ والمجلاتِ التي تضمنت هذا الشعرَ المحذوفَ قليلةٌ ونادرةٌ, وإذا ما وُجِدتْ فإنه يتعذر الوصولُ إليها في هذه المرحلةِ بالذاتِ نظراً للظروفِ السياسيةِ وغيرها.

وقد قسّم الباحث هذه الدراسة إلى ثلاثة فصول، تناول في الأول منها مظاهر الحذف التي برزت في شعر غير شاعر من الشعراء الفلسطينيين، وأشار إلى جهات ثلاثة كان لها أثرها في تشكل هذه الظاهرة في الشعر العربي في فلسطين, قبل أن يستعرض تلك المظاهر التي تجلّت في شعر القاسم. وقصر دراسته على ما حذفه الشاعر نفسه، إذ يتعذر الحصول على الشعر الذي حذفته الرقابة الصهيونية, كما أن ما حذفه بعض الأدباء العرب في أثناء جمعهم شعر النكبة لم يؤثر في الحركة الأدبية الفلسطينية وصورتها الكاملة في الأرض المحتلة، وإنما اقتصر أثره على حجب ذلك الجزء المحذوف عن القرأة والدارسين العرب خارج حدود فلسطين. وقد بين الباحث في هذا الفصل القصائد المحذوفة والعوامل المختلفة التي أسهمت في حذفها, وارتأى أن ينهيَ هذا الفصل بدراسة التغيرات التي طرأت على الشاعر ورؤيته الشعرية وموقفه من الشعر, ليسهم هذا الجزء من البحث بإلقاء الضوء على ظاهرة الحذف برمتها, وما تركته من تأثير في مضامينه الجديدة.

أما الفصل الثاني فقد تناول الباحث فيه القصائد المحذوفة، وحدّد مضامينها المختلفة، فوجدها تدور في إطار الشعر الفلسطيني المقاوم بمضامينه الوطنية والقومية والإنسانية, كما أشار إلى بعض القصائد الغزلية التي حذفها الشاعر من "أغاني الدروب".

---

(1) أبو خضرة, فهد: **البنية الشكلية في الشعر المحلي**, مرايا في النقد, دراسات في الأدب الفلسطيني, إعداد محمود غنايم, مركز دراسات الأدب الفلسطيني, و.أ دار الهدى, كفر قرع, ط1, 2000, ص19.

وتناول الباحث في الفصل الثالث النصوص المحذوفة من حيث شكلها وبناؤهـا الفنـي، ودرس الشكل الفني الكلاسيكي الذي كان له حضورٌ مميزٌ فيها, كما تناول ظواهر جمالية وفنيـة أخرى كان من أبرزها الصورة الفنية والأوزان والإيقاع واستلهام التـراث والتكـرار. ويـودُّ الباحث أن يشير إلى أنّ هذه الدراسة ليست إلا إضافة إلى الدراسات الأدبية والنقدية العربية في فلسطين، ولا يدّعي فيها بأنه قد وصل إلى الحقيقة الكاملة رغم أنه قد بذل جهده.

باسل بزراوي– رابا – جنين

2007/12/11

التمهيد

تعرض الشعر العربي الفلسطيني المقاوم في الستينيات والسبعينيات من القرن الماضي للحذف الطوعي والقسري والتعديل والتغيير. فقد ألمت به هذه الظواهر بأشكالها المختلفة, وتركت آثاراً سلبية في الشعراء وشعرهم حين عمد بعضهم إلى اقتطاع أجزاء محددةٍ من هذا الشعر والتخلص منها لتغير مواقفهم الفكرية والسياسية, وتبدل رؤيتهم الشعرية وموقفهم من الشعر ودوره الاجتماعي. وكان للمتغيرات والمستجدات السياسية والاجتماعية والفكرية والثقافية على الصعيد العالمي والعربي أثرٌ بارز فيما طرأ على تفكير الشعراء من تغير وتحول أسهم إلى حدٍّ كبير في بروز ظاهرة الحذف في أشعارهم بشكل واضح.

وقد ارتبطت هذه الظاهرة في الشعر العربي في فلسطين المحتلة ارتباطاً وثيقاً بالتغيرات الخارجية الناجمة عن أسباب اجتماعية واقتصادية وسياسية كان لها صداها في الأدب في السابق. ونجم هذا التغير عن الظروف المستجدة في منتصف الثمانينيات وبداية التسعينيات من القرن العشرين حين انهارت بعض القيم والمبادئ الإنسانية, وتراجع بعضها الآخر تاركاً آثاره في الشعراء الذين كانوا قد تمثلوها في أشعارهم, وتشكلت مواقفهم من الشعر ورؤيتهم الشعرية على أساسها.

فقد أدت هذه التغيرات إلى بروز تلك الهوة الواسعة بين المواقف الحادّة التي مثّلها شعرهم في الماضي وبين المواقف الجديدة التي يتغيّا منها أصحابها الانسجام مع الواقع الجديد. فقد كان الشعر تعبيراً عن العلاقة القائمة بين الشاعر والحركة الجماهيرية في صراعها مع المحتلين, الأمر الذي جعل منه قائداً ورائداً ومناضلاً ينطلق في شعره من موقعه الكفاحي الذي ينسجم تماماً, مع مصالح هذه الحركة, فضلاً عن أن بعض الشعراء قد عبّروا عن أفكارهم ومواقفهم منطلقين من رؤيتهم الحزبية في شعرهم, ولكنهم تخلَّوْا عن أحزابهم فتغيرت مواقفهم, وخفتت أصواتهم تبعاً لذلك, وأخذوا يصدرون في أشعارهم عن رؤية ذاتية مصدرها الإحساس بالاغتراب, وتصدع المواقف السابقة, والرغبة في التنوع[1]. فقد شرعوا يحذفون الشعر الذي خلّد تجاربهم الحزبية متأثرين بما طرأ من تغيرات عالمية وعربية, وذلك من أجل تذويب الفروق الكبيرة بين ماضي تجربتهم الشعرية وحاضرها, والتخلص من التركة الشعرية التي

---

(1) سقيرق, طلعت: **حوار مع سميح القاسم**jehat-com.mht الأحد2000/11/19, ص3, يقول القاسم:" تحولت القصيدة من الإيقاعات الحادة والألوان الزاهية والقوية في مرحلة الصبا والشباب, إلى حالة التداخل الإيقاعي والتداخل اللوني.. خفوت الصوت بعض الشيء واقتحام ألوان الشك لمواقع اليقينية المطلقة التي تميز روح الشباب".

مثلت مواقفهم الحادة من الاحتلال والقوى الرجعية, كما مثلت اندغامهم بحركة الثورة العالميــة في صراعها السياسي والاجتماعي مع القوى الإمبريالية.

لقد رأى بعض الشعراء في ما تضمنته أشعارهم من مواقف قديمــة صــيغت صــياغةً مباشرة ما يتنافى مع معطيات الواقع الجديد, ويتناقض مع ما استجد من الظروف الراهنة, كمــا يتناقض مع مواقفهم وعلاقاتهم الجديدة. وهذا يعني أن تلك التغيرات قد فرضــت نفســها علــى شعرهم قديمه وجديده, حين شرعوا يحذفون القديم الذي يمثل المقاومة فــي إطارهــا الأممــي, ويكتبون القصيدة الجديدة التي اختلفت في شكلها ومضمونها مع ما كانت عليه في الماضي.

فقد قام بعض الشعراء بحذف بعض قصائدهم أو دواوينهم الشعرية [(1)] مــن أعمــالهم الكاملة متخلصين بذلك من تركة الماضي التي تناقض في جوهرها ما تمثله التجربــة الشــعرية الجديدة عندهم. ومن بين هؤلاء الشعراء سميح القاسم الذي تسنّم قمة هرم شعراء المقاومة فــي المرحلة[(2)] التي تعود إليها معظم القصائد المحذوفة, وبخاصة تلك التي تضمنها ديــوان" أغــاني الدروب " وديوان "الحماسة" بأجزائه الثلاثة, وهي المرحلة ذاتها التي حمل فيها الشــاعر لــواء الثورة والمقاومة باسم أبناء شعبه، وصوّر همومهم وآمالهم وتحديهم للمشروع الصهيوني المتمثل بدولة الاحتلال. بمعنى آخر, فإن مصطلح "شعراء المقاومة" الذي أطلق آنذاك علــى شــعراء الأرض المحتلة قد استند إلى إنتاجهم الشعري المتمثل في مثل هذه القصائد وغيرها, وهي بهــذا تستحق البحث والدرس, كما تستحق أن يدرجها الشاعر في أعماله الكاملة لتطلع عليها الأجيــال العربية, لأنها تمثل بحق ظاهرة فريدة في الشعر العربي الحديث, وأعني بهــا ظــاهرة الشــعر المقاوم الذي لا يمكن للتغيرات المختلفة أن تمحوه من ذاكرة الجماهير العربية," فالحرب والسلام

---

(1) حذف سميح القاسم ديوان "مواكب الشمس" من أعماله الكاملة 1973, كما حذف قصائد مختلفة حين نشــر الأعمــال الكاملة عام 1991, وكذلك فعل محمود درويش بديوان "عصافير بلا أجنحة" في أعماله الكاملة 1983, كما حذف قصــائد مختلفة سنأتي على ذكر بعضٍ منها لاحقاً.

(2) سالم, حلمي: **الشنفرى الفلسطيني لسميح القاسم**, أ. ك, مج 7, ط1, دار الهدى, كفر قرع, 1991, ص316, يقــول: "أصبح "سميح القاسم" هو الشاعر الذي ينهض وحدَه, من بين الجيل الأول بعد 67, بعبء استمرار بث هذا العبق الجميل– ويعني الشعر المقاوم– بعد خروج محمود درويش من الأرض المحتلة، وانصراف توفيق زيّــاد إلــى العمــل النضــالي السياسي اليومي مما يستغرق معظم جهده".

معاً لا يستطيعان محو وجدان شعب وذاكرة شعب"[1]. وهناك أسباب أخرى كان من المفـروض أن تحول دون حذفها, ومن بين تلك الأسباب:

1- أن ديوان "أغاني الدروب" الذي حُذفت مجموعةٌ من قصائده, يشكل اللبنة الأساسية التـي انطلق منها سميح القاسم محلقاً في تجربته الشعرية برمتها, وتعد قصائده الأساس الذي بنى عليه الشاعر هذه التجربة من الناحية الجمالية وعلى مستوى المضامين[2].

2- أن القصائد المحذوفة جزء من الجسد الأدبي للشاعر, وهذا يعني أن حذفها سـيترك آثـاراً سلبية في تقييم شعره في تلك المرحلة التي تنتمي لها هذه القصائد, وهي مرحلة تمتد أكثر مـن عقدين من الزمن.

إن ما أقدم عليه سميح القاسم من حذف بعض قصائده, أو تغييـر بعـض العبـارات والكلمات، واستبدال غيرها بها، يثير تساؤل النقاد والباحثين الذين يعمدون بدورهم إلـى قـراءة المحذوف، واستنطاقه للتعرّف إلى ما يمثله من ظواهر خاصة تتعلـق بـالمواقف والمضـامين والأشكال الشعرية التي كانت تنسجم مع مرحلة تاريخية معينة، ولم يعد لها من مسوغ, حسـب وجهة نظره, إذ تبدو الآن من تركة الماضي الذي تلاشت ملامحه في الواقع الراهن. ولذا فـإن مهمة الناقد لا تقتصر على رصد مظاهر الحذف وتوضيح دلالاتها, وإنما تستهدف, أيضاً, تحليل العوامل التي أدت إلى وجودها لتوضيح معالم الصورة الحقيقية التي تميزت بها الحركة الأدبيـة في تلك المرحلة, وكشف ملامح التغيير التي ألمت بالشاعر نفسه.

ويُعدّ عادل الأسطة[3]أول باحثٍ لفت الأنظار إلى هذه الظاهرة في الشعر العربي فـي فلسطين, فقد تصدّى للبحث فيما يقوم به بعض الشعراء من حذف بعض أشعارهم وإغفالها فـي أعمالهم الكاملة, وقارن بين المجموعات الشعرية وبين الأعمال الكاملة لهـذا الشـاعر أو ذاك،

---

(1) سقيرق, طلعت: **حوار مع سميح القاسم**,jehat.com. mht.

(2)القاسم, أفنان: **سميح القاسم حضارة الشعرالعربي**, أ.ك, مج7, ص240 ومابعدها.

(3) لم أعثر في أثناء بحثي وتنقيبي في المكتبات على أية دراسة أو بحث أو مقالة في هذا الموضوع, إلا ما كتبه عـادل الأسطة في هذه الظاهرة التي ألمت بالشعر الفلسطيني, وأخذ ينبه لها في مقالاته ودراساته ومحاضراته فـي قسـم اللغـة العربية في جامعة النجاح الوطنية.

فلاحظ من خلال تتبعه للمجموعات المختلفة ومقارنة نصوصها بعضها ببعض أن هناك فروقاً واختلافاتٍ بين هذه النصوص. وبناءً عليه، فقد تنوعت دراساته وتعددت, كما تعدد الأدباء الذين تناولهم بالبحث. ويمكن تقسيم تلك الدراسات النقدية التي تناول فيها الأسطة هذه الظاهرة على قسمين، وهما:-

1) دراسة خاصة: تناول فيها ما قام محمود درويش بحذفه من شعره.

2) مقالات جزئية موجزة: تناول فيها الظاهرة في شعر سميح القاسم وغيره.

وقد حاول أن يجلوَ مظاهر الحذف في شعر الشاعرين بحسب ما توافر لديه من المصادر التي تضمنت هذا الشعر، وأخذ يستنطق المحذوف ليبين تلك الدلالات والعوامل التي أدت إلى نشوء هذه الظاهرة.

وتدور الدراسة الأولى حول ظاهرة الحذف والتغيير في أشعار محمود درويش, وقد تضمنت ثلاث دراسات أنجزت في فترات مختلفة، وهي:

1) ظواهر سلبية في مسيرة محمود درويش الشعرية(1)

2) إشكالية الشاعر والسياسي في الأدب الفلسطيني: محمود درويش نموذجاً(2).

3) محمود درويش:حذف البدايات وقصائد أخرى(3). وهي دراسة تتفق مع الدراستين السابقتين وتتمهما، ولكنها في الوقت نفسه تختلف عنهما، إذ إنها لم تقف أمام التغيرات التي مردها سبب سياسي وحسب, وإنما تجاوزتهما لتقف أمام التغيرات التي تعود لسبب جمالي, أيضاً.

أما الدراسة الثانية فهي مجموعة من المقالات والقراءات التي تناول فيها ظاهرة الحذف عند القاسم وغيره، وهي:

---

(1) الأسطة, عادل: **ظواهر سلبية في مسيرة محمود درويش الشعرية**, مجلة النجاح , أيار 1995, ص 236.

(2) الأسطة, عادل: **إشكالية الشاعر والسياسي في الأدب الفلسطيني**: محمود درويش نموذجاً, www.najah.edu/arabic/articles/adel/

(3) الأسطة, عادل: محمود درويش: حذف البدايات وقصائد أخرى,
.www.najah.edu/arabic/articles/adel/206,htm

1) سميح القاسم: الأرض مراوغة والحرير كاسد[1]:

وهي قراءة موجزة في قصائد ديوان القاسم الذي يحمل عنوان "أرض مراوغة. وحرير كاسد, لا بأس"[2]. وقد أشار فيها إلى بعض ما حذفه القاسم من قصائد أو مقدمات أو إهـداءات لأسباب فكرية أو جمالية.

2) جدلية الموقع والموقف في الأدب الفلسطيني[3]:

وقد استعرض في هذه المقالة، تلك العلاقة الجدلية بين "الموقع الذي يكون الكاتب فيـه والموقف الذي ينجم عن الموقع ويتبناه الكاتب"[4]، ثم ناقش ما طرأ من تغيرات سياسية وفكرية على مواقف بعض الكتاب والشعراء في الأرض المحتلة عام 1948, بعد أن تغيـرت مـواقعهم السياسية أو الاجتماعية أو الحزبية, وما تركه ذلك من آثار في أعمالهم الأدبيـة التـي راحـوا يحذفون منها ما لا يتناسب مع مواقفهم الجديدة لتغير مواقعهم. وقد أشار إلى قصـيدة "السـلام "التي حذفها القاسم قائلاً "وهكذا قام سميح, بعد ثلاثين عاماً, بما كان الرقيب الصهيوني يقوم به، من قبل. وليست القصيدة هذه هي الأسوأ من بين قصائد الشاعر, حتى يحذفها. وإنما فعل سميح هذا لتغير موقعه، تماماً كما حذف, يوم ترك الحزب ومال إلى جناح التجديد، العديد من القصائد التي نظمها في مدح الحزب ولينين"[5].

3) ظاهرة الحذف في أشعار سميح القاسم: الحذف والدلالات[6]:

وتعد أبرز الدراسات الثلاثة التي تناول فيها الباحث ظاهرة الحذف في شـعر القاسـم، وذلك لسببين:

---

(1) الأسطة, عادل:**أدب المقاومة من تفاؤل البدايات إلى خيبة النهايات**, السلطة الوطنية الفلسـطينية, مطبوعـات وزارة الثقافة 1998, ص111.

(2) القاسم, سميح: **أرض مراوغة وحرير كاسد**, لا بأس, منشورات إبداع, الناصرة 1995, ص75.

(3) الأسطة, عادل: **سؤال الهوية, فلسطينية الأدب والأديب**، دارالشروق للنشر والتوزيع, رام الله 2000, ص 32.

(4) ينظر, السابق, ص32.

(5) ينظر، السابق, ص40.

(6) الأسطة, عادل: **ظاهرة الحذف في أشعار سميح القاسم**: الحذف والدلالات, الأدب الفلسطيني في المثلـث والجليـل، مركز الأبحاث, دائرة اللغة العربية، جامعة بيت لحم 2007, ص29.

1) اقتصارها على دراسة شعر سميح دون غيره.

2) تحديد بعض مظاهر الحذف المختلفة في بعض دواوين الشاعر، ومحاولة تفسير دلالات هذه الظاهرة وتوضيح العوامل التي أدت إليها.

فقد أشار فيها د. الأسطة إلى المحذوف من ديوان الحماسة بأجزائه المختلفة، كما أخذ يبحث في العوامل التي دفعت الشاعر إلى حذف هذه القصائد, وقد ردَّها إلى عوامل سياسية وفكرية وجمالية مرتبطة بتغير قناعات الشاعر بعد تركه الحزب الشيوعي.

ومن الباحثين الذين قاموا بمثل هذه الدراسات المتوكل طه الذي نشر ثماني عشرة قصيدة, كتبتها فدوى طوقان في سني شبابها, ولم تضمنها أياً من دواوينها الشعرية"[1]. وتدور غالبية هذه القصائد حول موضوع الغزل والهجاء، وقد رغبت الشاعرة عن نشرها في البدايات لأسباب فنية وغيرها مما يتعلق بمضامينها ذات الطابع الشخصي[2].

وتعد الدراسة التي أعدّها الأسطة حول ظاهرة الحذف في شعر سميح القاسم غير مكتملة, على الرغم من أنها ألقت الضوء على مجمل القضايا المتعلقة بهذه الظاهرة، وذلك لأنها لم تعتمد إلا ما حذفه الشاعر في مجموعة قليلة من دواوينه دون غيرها، كما أنها اتسمت بالإيجاز، ولم ترتق من حيثُ التركيز والاستقصاء إلى الدرجة التي بلغتها دراسته حول الظاهرة ذاتها في شعر محمود درويش. وهذا يعني أن الموضوع ما زال بحاجة إلى البحث والاستقصاء والدراسة للوقوف على مظاهر الحذف المختلفة في شعر الشاعر وتفسيرها والبحث في العوامل التي أدت إليها.

وتكمن أهمية مثل هذه الدراسة في إضاءة التجربة الشعرية الكاملة، والكشف عن التطورات التي واكبت مسيرة الشاعر في مراحله المختلفة. كما تهدف إلى استكناه الحقيقة الكامنة وراء حذف هذه القصائد وإغفالها، وسبر غورها ودراستها وتوضيح ما تمثله من قيم

---

(1) طه، المتوكل: **قراءة المحذوف**، قصائد لم تنشرها فدوى طوقان، دار الشروق للنشر والتوزيع، رام الله, 2004

(2) ينظر, السابق, ص 52 وما بعدها.

جمالية وفكرية وسياسية في مراحل مختلفة من حياة الحركة الأدبية الفلسطينية, وذلك من خلال البحث في التغيرات التي طرأت على موقفه من الشعر ودوره في الحياة.

وينضوي مثل هذا البحث تحت إطار "النقد التكويني" الذي يبحث في تلك الآثار التي تتركها التغيرات المختلفة على النص الأدبي في أثناء تكونه[1]. وإذا كان من المتعذر على الباحث تطبيق هذا المنهج في دراسة ما قبل لحظات الكتابة أو الطباعة، لأن الشعراء لا يسمحون للباحثين بالدخول إلى عوالمهم الخاصة والاطّلاع على أسرارهم، فإنه يمكنه أن يتتبع هذه التغيرات والتعديلات التي طرأت على الطبعات المختلفة للنصوص، وملاحظة ما طرأ عليها من حذف وتعديل، ورصده ودراسته.

وبناءً عليه، فإنه يجدر بالباحث حين يشرع بالتصدي لهذه الظاهرة أن يطلع على كل ما كتبه الشاعر في مراحله المختلفة, وأن يستقي مادة بحثه من المظانّ الأساسية التي تضمنت ذلك الشعر, وهي الصحف والمجلات والمجموعات الشعرية في طبعاتها المختلفة، وبخاصة الطبعات الأولى والأعمال الكاملة، ومقارنة النصوص وملاحظة التغيرات الطارئة عليها، وتحديد النصوص المحذوفة أو المقاطع المستأصلة من القصائد, والبحث فيما حذف أو أضيف من كلمات أو مقاطع وغيرها، وكذلك البحث في العلاقة القائمة بين المحذوف وغيره مما أدرجه الشاعر في أعماله الكاملة من أجل الوقوف على هذه الظاهرة وتوضيح مظاهرها المختلفة، ومن ثم دراسة مضامينها في ضوء التجربة الشعرية الكاملة لاستجلاء عوامل الحذف ودلالاتها.

وتقتضي طبيعة الدراسة أن يعتمد الباحث المصادر المختلفة التي تضمنت شعر القاسم, وذلك لأن كلاً من هذه المصادر يحتوي من الدلائل والقرائن ما لا يوجد في ما سواه, فهناك فروق ملحوظة بين الأعمال الكاملة التي أصدرتها "دار الهدى" عام 1991 وتلك التي أصدرتها "دار العودة "عام 2004. وتختلف هاتان الطبعتان بدورهما عن "ديوان سميح القاسم" الذي صدر عن دار العودة 1973, إذ لم يتضمن الأخير أيّاً من قصائد "مواكب الشمس". وتبدو مثل هذه

(1) بيير – مارك دو بيازي: **النقد التكويني**, مدخل إلى مناهج النقد الأدبي, ت. رضوان ظاظا, المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب, الكويت 1997, ص 15.

الفروق والاختلافات بشكل أكثر وضوحاً في طبعتي "أغاني الـدروب", وكانـت أولاهمـا قـد أصدرتها شركة المكتبة الشعبية في الناصرة 1964, وفيها إشارات للصفحات التي حذفها "مقص الرقيب الصهيوني", كما تضمنت أيضاً, القصائد التي حذفت من الطبعة الثانية. وأما ثانيتهما, فقد أصدرتها دار العودة في بيروت 1964. ولا يختلف ديوان "ويكون أن يأتي طائر الرعـد" عـن سابقه, فهناك فروق ظاهرة بين طبعة آذار 1969 وطبعة تموز من العام ذاته, ويبدو أن ما طرأ عليه من تغير كان بسبب الرقابة العسكرية الصهيونية. ولذا, فإن الباحث سيشير باستمرار إلـى دار النشر أو زمن النشر للتمييز بين الطبعات المختلفة في الحواشي كي يتجنـب الوقـوع فـي اللبس والخطأ.

الفصل الأول

ظاهرة الحذف في الشعر الفلسطيني

المبحث الأول: بواعث الحذف في الشعر الفلسطيني

المبحث الثاني: مظاهر الحذف في شعر القاسم

المبحث الثالث: عوامل الحذف في شعر سميح القاسم

المبحث الرابع:التغيرات التي طرأت على موقفه من الشعر

المبحث الأول

بواعث الحذف في الشعر الفلسطيني

تنوّعت مظاهر الحذف في الشعر العربي في فلسطين المحتلة، وتعددت أبعادها، واتسعت مراميها بتنوع النصوص المحذوفة، واختلاف أصحابها، وتباين ظروفهم، واختلاف الجهات التي وقفت وراءها، والعوامل التي أدّت إليها. ففي حين نرى أنّ بعض الشعراء قاموا بحذف نصوص شعرية تمثل بداياتهم الشعرية لأسبابٍ جمالية، نلاحظ أنّ آخرين أخذوا يحذفون نصوصاً لأسباب سياسية أو فكرية بهدف التخلص من المواقف التي انطوت عليها أشعارهم، ولم يعد لها من وجود أو تأثير في حياتهم، بل إنّها أخذت تناقض مواقفهم الجديدة, وتتنافى مع رؤيتهم الشعرية المستمدة من التنظيرات النقدية للمعاصرة والحداثة. وهذا يعني أنّ بعض الشعر المحذوف يمثل مرحلة من النضوج الفكري والسياسي والجمالي التي بلغها أصحابه, كما أن هناك بعض الشعراء الذين حذفوا قصائدهم لأسباب جمالية وسياسية وفكرية في آن.

ولم تقتصر هذه الظاهرة على ما حذفه الشعراء أنفسهم طواعية من قصائدهم, إذ إنّ هناك جهاتٍ أخرى مارست الحذف القسري وتجاوزت إرادة الشعراء ورغباتهم, وحذفت القصائد والمجموعات الشعرية التي لا تتلاءم مع مواقفها, فأسهمت إلى حدٍّ بعيد في بروز هذه الظاهرة. ويُعد الاحتلال من القوى التي حاربت الشعراء الفلسطينيين، وحالت دون أن يعبّروا عمّا يجول في خواطرهم متهمةً إيّاهم بالتحريض على اليهود والخروج على قوانين الدولة. وقد عد الاحتلال كلَّ ما لا يتماشى مع سياسته تحريضاً يستحق صاحبه العقوبة, كما يكون مصير شعره الحذف والمصادرة.

وعلى الرغم من ذلك, فقد أخذ بعض الشعراء الفلسطينيين يعبرون عن مواقفهم الرافضة للاحتلال، ووجدوا أنفسهم ناطقين باسم شعبهم تحت الاحتلال والحصار والاضطهاد القومي والاجتماعي، لذا فقد نزفوا أشعارهم من ضمائرهم ومن جراح شعبهم، ومن المأساة التي تعرض لها وطنهم. ولجأ بعضهم إلى الرمز الموحي والإيماء والتلميح أحياناً, لتفادي ما يسمى "بمقص الرقيب العسكري" على النشر والمطبوعات، ورغم ذلك, تعرضوا للملاحقة والاعتقال،

كما تعرّض شعرهم للحذف، إذ عمدت سلطات الاحتلال إلى بتر قصائدهم وتشويهها وشطب أجزاء منها حين رأت فيها خروجاً على قوانينها العسكرية. ويظهر ذلك بوضوح في المجموعات الشعرية المختلفة التي أصدرها سميح القاسم, إذ تضمنت كثيراً من الملاحظات والإشارات الدالة على ما حذفه الرقيب العسكري، وما أغرقته الرقابة العسكرية من صفحات مجموعاته الشعرية بالحبر الأحمر(1).

ولا شك في أن ما حذفه الاحتلال من شعر هذا الشاعر وغيره، لم يعد يرى النور منذ ذلك الحين في الأرض المحتلة، إذ لم يتمكن أصحابه من نشره خشية الرقابة المتربصة بهم. ولذا فإن الباحث لا يستطيع الوصول إلى ما حذفه الاحتلال من هذا الشعر أو العثور عليه إلا في مصادره الأساسية, وهي "أوراق الشاعر الخاصة" التي لا يمكن الاطِّلاع عليها في هذه الظروف, على الأقل. ولا بد من التأكيد على أهمية هذا الشعر الذي حذفه "مقص الرقيب الصهيوني"، إذ يستطيع الباحث من خلال دراسته، أن يتعرف إلى تلك الدلالات والمواقف التي كان المحتلون يعدونها السبب المباشر لحذفه، على الرغم من أنه يمكنه أن يحدسَ ذلك دون عناء, لأن المحتلين كانوا يهدفون إلى شيوع لون محدد من الأدب الذي لا يمسُّ جوهر القضية الفلسطينية, ويواجهون الأدب الذي عدوه من قبيل التحريض على اليهود, وهو في الحقيقة ذلك الأدب الذي يصور تشبث الفلسطيني بوطنه وتحديه للمحتلين.

وهناك جهات عربية قامت, أيضاً, بحذف بعض القصائد التي لا تتفق ومواقفها السياسية والفكرية, ولكنّ الحصول على هذا الشعر يبدو أمراً سهلا وميسوراً حين يعود الباحث إلى مصادره المتمثلة في المجموعات الشعرية الأصلية التي نشرت في الأرض المحتلة, واعتمدها الدارسون العرب, فحذفوا منها ما حذفوه. ولذا فإن هناك فرقاً واضحاً بين ما حذفه الاحتلال وما حذفه الأدباء الذين اختلفوا مع الشعراء سياسياً وفكرياً وجمالياً، كما أن هناك فرقاً جوهرياً آخر, يتمثل في الاختلاف الذي يكمن في طبيعة الشعر المحذوف، ففي حين حذف الاحتلال الشعر

---

(1) القاسم, سميح: **ديوان أغاني الدروب**, مطبعة وأوفست الحكيم, الناصرة, 1964, ص46, 47 65,64,63,62,57,55, 77, 78, 79, و**دخان البراكين** , شركة المكتبة الشعبية,الناصرة , 1968ص45 , و **ويكون أن يأتي طائر الرعد**, ط2, دار الجليل للطباعة والنشر, عكا 1969, ص 116و 117و126 وغير ذلك.

الذي يؤكد الهوية العربية الفلسطينية, ويوقظ الشعور القومي والوطني في نفوس أبناء فلسطين، ويعبّر عن حلمهم في العودة إلى ديارهم التي هجروا منها قسراً, يُلاحَظ أن ما حذفه الدارسون العرب يدور حول قضايا سياسية أو فكرية تتناقض مع قناعاتهم أو مواقفهم, وتسهم -حسب وجهة نظرهم- بالتأثير سلباً في العلاقات السياسية العربية.

وقد ارتأى الباحث أن يتناول هذه الظاهرة, ويدرسها من خلال ما قامت بحذفه ثلاث جهات أسهمت بهذا القدر أو ذاك في تشكل هذه الظاهرة, ولكنها اختلفت في الدوافع والعوامل التي دفعتها إلى ذلك, وهذه الجهات هي:

1 - دولة الاحتلال ممثلة بما يسمى "مقص الرقيب الصهيوني" الذي قام بتقطيع أوصال القصيدة الوطنية, وبتر المقاطع والأجزاء والكلمات التي يرتأي فيها ما يمس مصالح الدولة العبرية، حسب ادعائه.

2 - الأدباء العرب الذين حذفوا الشعر الذي يتناقض مع مواقفهم السياسية والفكرية, وفي هذا المجال سيتناول الباحث المحذوف من الشعر الفلسطيني في "ديوان الوطن المحتل"[1], كما يوضح بإيجاز دور صحيفة "الاتحاد"[2] في حذف بعض القصائد التي لا يصدر فيها مبدعوها عن السياسة الحزبية التي تمثلها الصحيفة.

3- الحذف الطوعي الذي قام به الشعراء لأسباب مختلفة.

---

(1) الخطيب, يوسف: **ديوان الوطن المحتل**, دار فلسطين للتأليف والترجمة والنشر, دمشق, ط1, 1968. وهو كتاب جمع فيه يوسف الخطيب ما وقع في متناول يده بعد النكبة من شعر الأرض المحتلة، وقد ضمنه دواوين شعرية لتوفيق زياد وسميح القاسم ومحمود درويش، فضلا عن قصائد متفرقة لشعراء آخرين.

(2) **الاتحاد:** صدرت صحيفة الاتحاد الأسبوعية في حيفا في 14/ أيار مايو 1944, لتعبر عن "العمال العرب في فلسطين ". وتولى إصدارها "اتحاد نقابات وجمعيات العمال العرب" الحميم الصلة باليسار الماركسي الفلسطيني الممثل "بعصبة التحرر الوطني". وكان صاحب امتيازها ومحررها إميل توما. توقفت الاتحاد في أثناء النكبة، ثم عادت إلى الصدور في الأراضي التي احتلتها العصابات الصهيونية ولكنها غدت تصدر عن الحزب الشيوعي الإسرائيلي "ماكي"، حتى إذا وقع الانشقاق في الحزب في أواسط عام 1965غدت الصحيفة المركزية للقائمة الشيوعية الجديدة "راكح" الطرف الراديكالي مقابل الطرف الأقرب إلى الصهيونية الذي احتفظ باسم "ماكي". وتحولت في أواسط الستينيات إلى نصف أسبوعية، وفي 13 / أيار 1983 تحولت إلى صحيفة يومية. الموسوعة الفلسطينية, ياسين, عبد القادر, مج4, دراسات الحضارة, ط1, بيروت 1990, ص 447، 454.

أولاً: أثر الاحتلال في الحذف:

عمدت سلطات الاحتلال منذ عام 1948 إلى تكريس سياسة أدبيّة تتفق ومصالحها الاستيطانية في الأرض المحتلة. وتعدُّ هذه السياسة جزءاً من السياسة العامة التي انتهجتها مستهدفةً الهوية العربية لأبناء الأرض المحتلّة تمهيداً لتذويبهم في المجتمع الجديد الذي فرض عليهم بالقوة. وقوامُ هذه السياسة الأدبية هو تلك المضامين المتمثلة في الموضوعات الهابطة التي لا تمس من قريب, ولا من بعيد, جوهر القضية الفلسطينية. فقد "فرض الحكم العسكري الاغتصابي نوع الإنتاج الأدبي المطلوب ذيوعه وشيوعه, وهو على أيّ حال ليس النوع الذي يريد عرب الأرض المحتلة إنتاجه"[1].

وقد ضيقت سلطات الاحتلال الخناق على الشعراء باعتقالهم حيناً, وبفرض الإقامة الجبرية عليهم حيناً آخر, كما أقدمت على نفي آخرين من قراهم إلى أماكنَ بعيدة نسبياً مستهدفة بذلك روحَهم الوطنية وتوجهاتهم القومية, وصدقهم الأخلاقي في تصوير ما حلّ بشعبهم من مآسٍ. ولم تستطع هذه السلطات إسكات أصوات الشعراء الذين عبّروا عن مشاعرهم بما تمليه عليهم ضمائرهم بصدق, من مثل قول "حبيب قهوجي" من منفاه في طبريا:

تفَجّرْ مِن صَمِيمي يا قصيدي جَرِيء اللحنِ تسخرُ بالقيودِ

....

وأَرسِلْهَا مُجَلجِلَةً تُدوِّي إلى أرضِ القنالِ وَبور سَعيدِ

إلى الأبطالِ قد طارُوا خِفافاً لِصَدِّ الغزوِ كالقدَرِ المُبيدِ

تحرّقُ مُهجتِي وتُذيبُ نفسي مُعانقةُ المَعاركِ مِن بعيد...[2]

وقول توفيق زياد في سجن الرملة:

ألقِ القيودَ على القيودِ سوداءَ باردة الحديدِ

سيعودُ شعبي في ضِيا ء الشمسِ من خلفِ الحدودِ

---

(1) كنفاني, غسان: **الآثار الكاملة**, الدراسات الأدبية, مج4, أدب المقاومة في فلسطين المحتلة1948-1966, مؤسسة غسان كنفاني الثقافية, دار الطليعة للطباعة والنشر, بيروت, 1998، ص39.

(2) ينظر, السابق, ص 59.

سيعودُ للطلَلِ المُهدّمِ يَبتنيهِ من جديد[1]

لقد تدفق هذا اللون من الشعر الحماسي الذي صدحت به حناجر الشعراء مصّوراً ما يجيش في نفوسهم من مشاعر الانتماء للعروبة والوطن، ورفض الاحتلال والتمرد عليه، مما أدى إلى اتخاذ المحتلين سلسلة من الإجراءات بحق الشعراء الفلسطينيين وشعرهم، وممّا يعنى به الباحث في هذا المجال ما يُسمّى "مقص الرقيب العسكري".

فقد كانت الرقابة على المنشورات الأدبية والصحفية هي العنوان الأبرز في السياسة الصهيونية التي اتبعت لإرهاب الشعراء، وصرفهم عن تصوير مأساة شعبهم، والتعبير عنها بصدق. فلم يكن بوسع أحد أن يقوم بنشر كتاب أو مجلّة إلاّ بترخيص من السلطات التي تمارس الرقابة المستمرة على المواد المراد نشرُها للحيلولة دون نشر ما يمسّ بمصالحها, فقد كانت " الرقابة... تحذف كلّ ما تشتبه به بأنه وطني ويضر بأمن الدولة, من وجهة نظرها, حتى مجلة " الجديد"[2]وصحيفة "الاتحاد" اللتان كانتا في تلك الفترة منبراً للشعراء الأحرار, لم تكونا ترضيان بنشر جميع الإنتاج خوفاً من الرقابة"[3].

وكان على الشاعر الفلسطيني أن يفتش ذاكرته، وينقّيها مما يشكل خطراً على وجود الاحتلال، ويمحو منها تلك الصور التي تزعج المحتلين كي يتجنّب "مقص الرقيب العسكري" الذي أغرق دواوين الشعر وغيرها بالحبر الأحمر، وقد مارس الاحتلال دور الناقد الأدبي على الشعر الفلسطيني[4] في خمسينيّات القرن الماضي وستينيّاته. إذ "كان يتدخل في حذف مقاطع من

---

(1) زياد, توفيق: **أشد على أياديكم**, ط2, مطبعة أبو رحمون, عكا, 1994, ص 20, 21.

(2) الجديد: مجلة ثقافية سياسية شهرية، بدأت بالصدور منذ عام 1953، وقد ترأس تحريرها حنا نقارة من 1953 – 1984, وجاء بعده إميل توما من 1984– 1985. ينظر, ياسين, عبد القادر, الموسوعة الفلسطينية, مج4, ص454.

(3) علان, إبراهيم: **الشعر الفلسطيني تحت الاحتلال** (من العام 1948– 1972), ط1, مطبعة الشهامة, الشارقة, 1995, ص 6.

(4) درويش, والقاسم: **محمود درويش**, منذ البداية, الرسائل, ط2, دار عربسك م.ض. حيفا 1990, ص152.

القصائد, ومنع نشر بعضها, ونجد الكثير من القصائد المنشورة لشعراء الأرض المحتلة مبتورة, إذ حذفت أجزاء منها بأمر الرقيب"[1].

وقد لجأ بعض الشعراء إلى استخدام الرمز في تصوير مشاعرهم عندما تعرض شعرهم للبتر والحذف القسري, ورغم ذلك كان شعرهم يثير شهية السلطات التي أخذت تفسر سلوك الشعراء كما يحلو لها, يقول سميح القاسم:

تشكُّ بدَمعي إذا مَا بكَيتُ وَتُسرِفُ في الظنِّ إن سِرتُ خُطوة
وتُحصِي التِفاتاتِيَ المُتعَبَاتِ.. فيَوماً (أشارَ) ويَوماً (تفوّه) [2]

ومن يتتبع دواوين الشعر التي أصدرها الشعراء في الأرض المحتلة, يلاحظ بوضوح ما حذفه الرقيب الصهيوني منها. وكان سميح القاسم من بين هؤلاء الشعراء الذين كان شعرهم عرضة لمقص الرقيب. وقد اتضح ذلك على صفحات دواوينه المختلفة, وهذه أمثلة توضح ذلك:

1) أغاني الدروب:

حذف الرقيب الإسرائيلي قصائد ومقاطع من هذا الديوان, وقد ظهرت فيه باعتبارها صفحات بيض, أو صفحات تظهر فيها علامة × بدون أية كلمة, وبلغ عدد الصفحات المحذوفة إحدى عشرة. ومن القصائد التي تم حذف مقاطع منها:

أ) قصيدة "السلام" التي وقف الشاعر فيها موقفاً مناقضاً للسلام, ورفض أن يغني له في ظل الاحتلال الذي شبهه بالبوم والغربان, وقد ذيّلت هذه القصيدة بعبارة (الأسطر الثمانية الأخيرة من هذه القصيدة محذوفة بالشكل التالي) ×××××××× [3]. وفي هذا إشارة إلى ما فعله الرقيب العسكري الذي رأى فيها ما يمسّ أمنه ويشكل خطراً عليه.

---

(1) أبوإصبع, صالح: **الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة منذ 1948حتى 1975**, المؤسسة العربية للدراسات والنشر, بيروت, 1979, ص 27, 28.

(2) القاسم, سميح: **أغاني الدروب**, الناصرة 1964, ص 51.

(3) القاسم, سميح:**أغاني الدروب**، دار العودة, بيروت 1964، ص 58.

ب) قصيدة "كفر قاسم"[1] التي حذف الرقيب العسكري منها ثمانية أسطر، وذيّلها الناشر بالعبارة الآتية: "الأسطر الثمانية الأخيرة من هذه القصيدة أيضاً محذوفة بإشارة الرقيب"[2].

وقد ذهبت "دار العودة" إلى أنّ القصيدتين السابقتين هما قصيدة واحدة[3]، وأنها تعرضت للحذف في مقطعين، وظنّ الناشرون أنّ الأبيات المتبقية من قصيدة كفر قاسم هي التي كان الاحتلال قد أقدم على حذفها من قصيدة "السلام". والأمر ليس كذلك، إذ إن الأبيات الثمانية التي ألحقتها دار النشر بقصيدة "السلام" وردت في أغاني الدروب تحت عنوان "كفر قاسم"[4].

وتصور قصيدة "كفر قاسم" المجزرة الرهيبة التي ارتكبتها قوّات الاحتلال بحق أبناء القرية عام1956, وهي بعيدة في موضوعها عن قصيدة "السلام".

ج) "من وراء القضبان"[5], وتتكوّن هذه القصيدة من أربعة مقاطع، حذف الاحتلال اثنين منها. فقد ختم الناشر مقطعها الأول بهذه العبارة "وحذف الرقيب الصهيوني المقطعين الثاني والثالث من هذه القصيدة، وهما على أربع صفحات من هذا الديوان"[6]. وقد تشوّهت صورة القصيدة بعد هذا البتر القسري.

2) دخان البراكين:

قامت سلطات الاحتلال بحذف "بعض القصائد الوطنية التي تراها ماسّة بأمنها، من وجهة نظرها الخاصة"[7] من هذا الديوان, وقد صدره الناشرون بعبارات "أسباب خارجة عن نطاق إرادتنا أخّرت صدور "دخان البراكين" عن الموعد الذي أعلنّاه سابقاً, وهو أواخر اكتوبر

---

(1) القاسم, سميح:**أغاني الدروب**، الناصرة, ص 56.

(2) القاسم, سميح: **أغاني الدروب**, دار العودة، ص 59.

(3) القاسم, سميح: **ديوان سميح القاسم**، دار العودة, بيروت 1979، ص 87، وينظر كذلك القاسم, سميح:أ.ك. مج1, دار العودة, بيروت2004, ص88، إذ وردت الأبيات تحت عنوان" كفر قاسم", ص33.

(4) القاسم, سميح: **أغاني الدروب**, الناصرة, ص 56.

(5) القاسم, سميح: **أغاني الدروب**, دار العودة, ص 63.

(6) ينظر, السابق, ص64.

(7) علان, إبراهيم: **الشعر الفلسطيني تحت الاحتلال**, ص9.

1967"[1]. وتدلُّ هذه العبارات على ما تعرض له الديوان من التــأخير فــي دهــاليز الرقابــة, واستئصال بعض مقاطع قصائده. وقد أشار القاسم إلى ذلك في الديوان ذاته في قصــيدة "مــن مفكرة أيوب", إذ كتب "ملاحظة: سادتي القراء! الصفحات الباقية من مفكرة أيوب, غارقة فــي" الحبر الأحمر", وتتعذر قراءتها... فمعذرة! 67/3/28"[2]. ويعني بالحبر الأحمر ما تعرضت له القصيدة من شطب متعمد من الرقيب العسكري الصهيوني.

وتعرضت قصيدة " أيها الحراسُ, أراه حيّاً واقتلوني !!" إلى حذف بعض الأسطر من مقاطعها المختلفة[3], ووضع الشاعر أسطراً من النقاط في مكانها.

كما تعرضت "ذكريات بعيدة"، وكذلك "ذكريات قريبة"[4]إلى حذف بعض مقاطعهما فــي الديوان نفسه، إذ إنهما تبدوان مبتورتين بتراً واضحاً.

3) ويكون أن يأتي طائر الرعد:

تعرض هذا الديوان لمقص الرقيب الصهيوني أكثر من مرّة، ففي المرّة الأولــى تــمّ حذفُ بعض المقاطع من القصائد المختلفة, وهي:

- أنا ضمير المتكلم الذي التحم بالفعل الماضي الناقص
- الرعب
- البيت الأخير في القصيدة
- الخفافيش
- تناسخ
- برلين تستعيد شعرها
- تعالي نرسم معاً قوس قزح
- يا قيصر الروم[5]

---

(1) القاسم, سميح: **دخان البراكين**, ص5.

(2) ينظر, السابق, ص45.

(3) ينظر, السابق, ص123.

(4) ينظر, السابق, ص127,126.

(5) القاسم, سميح: **ويكون أن يأتي طائر الرعد**، ط2, ص141,98,92,53,36,34,32,25.

وبعد صدور الديوان في آذار 1969 "تعرض لحملة واسعة, قامت بها شرطة الاحتلال لمصادرته, وتم اعتقال الشاعر لمدة يومين بسببه"[1]، وأعاد الشاعر بعد ذلك طباعته في تموز من العام ذاته. ويبدو أنّ الرقابة الصهيونية حملته على حذف بعض العناوين والمقاطع من القصائد للمرة الثانية, والمقارنة بين الطبعتين تبيّن ذلك بوضوح، فقد تعرضت قصيدة "استقالة من شركة التأمين على الموت" [2] للحذف الذي طال العنوان والمقدمة وبعض المقاطع, وظهرت بعنوان "استقالة"[3] في طبعة تموز 1969, والسطور المحذوفة منها هي:

فمهنةُ التأمينِ للموتِ, غدتْ كئيبة
كئيبة .. تثقلُ أكتافَ الضمير
فليكتبْ اسمي بعدَ هذا اليوم,
في قائمةِ الناسِ الغضاب !
مَنْ أوقفوا رقصتَهم على القبور
مَن آمنوا بالشمسِ والإنسان
واختاروا الترابْ![4]

وكذلك قوله:

يا سفراءَ الموت,
...
يا فصحاءَ الموت,
....
مِن شركةِ التأمينِ للموت
وانضمُّ إلى كتائبِ النهار[5]

---

(1) القاسم, سميح:أ.ك, مج 6، مداخلات، دار الهدى، كفر قرع 1991, ص 51.
(2)القاسم, سميح: **ويكون أن يأتي طائر الرعد**, ط1, ص 125.
(3)القاسم, سميح: **ويكون أن يأتي طائر الرعد**, ط2, ص 125.
(4) ينظر, السابق, ص126.
(5) القاسم, سميح: **ويكون أن يأتي طائر الرعد**, ط1, ص128.

وأمّا قصيدة "أعِدُكم بأن ترثوا جياداً نفاثّة"[1] فقد تعرّضت هي الأخرى لحـــذف كلمـــة" نفاثّة" من العنوان على يد الرقيب الصهيوني[2].

وتمّ حذف المقطع الأخير من هذه القصيدة, ويتكوّن من خمسة عشرَ سطراً. يقول الشـــاعر في المقطع المحذوف:

إنّني عائدٌ,
والجيادُ التي هزمتها السجلاتُ والقاذفات
عائدة!
إنّي عائِدُ... والجيادُ
عائدةٌ,
مِن مَطاوي الخياناتِ والدعوةِ الفاسدة
وأنا واعِدٌ يا فراخي الصِّغارْ
واعدٌ أنْ تكونَ الجيادُ التي تُسرِجونْ
مِثلما تشتهونْ..
حرّةَ الأصلِ والفصلِ,
نفاثةً صامِدة
وأنا واعدٌ أنْ تكونْ
خالدة..
خالدة..
خالدة!![3]

يتضح من الأسطر السابقة, أنّ ما كان يؤرِّقُ دولة الاحتلال, حقاً, هو تنـــامي الـــوعي الوطني الذي بدا جليّاً في كشف القناع عن الوجه الحقيقي للصهيونية, كما يؤرقها أيضـــاً, تلـــك

(1) القاسم, سميح: **ويكون أن يأتي طائر الرعد**, ط1, ص106.

(2) القاسم, سميح: **ويكون أن يأتي طائر الرعد**, ط2, 1969, ص 106, وكذلك, القاسم, سميح: أ.ك, مـــج6, ص390, إذ يقول: "وما دامت الرقابة بالرقابة تذكر, فان تحريم الرقابة... يذكرني بتحريم الرقابة الإسرائيلية اسم إحـــدى قصـــائدي " أعِدُكُم بأن ترثوا جياداً نفاثة ", تعددت الأسباب والرقابة واحدة, ففي تحريم الجياد النفاثة, خوف دفين في اللاوعـــي مـــن الطائرات النفاثة, ولا بد أن تكون من طراز" ميغ " السوفياتي, كما قال لي الرقيب الإسرائيلي بلا رفة هدب".

(3) ينظر, السابق, ص117,116.

العودة التي يحلم بها الفلسطيني. وقد ترافق حلم الشاعر بالعودة مع انطلاقة الثورة الفلسطينية المسلحة1965, فقد استمد الشاعر منها ومن فعلها الثوري وعدَه الذي قطعه على نفسه أمام "فراخه الصغار", والمقصود بهم أبناء شعبه في الأرض المحتلة حين تركوا على ضعفهم يواجهون المحتل مُجرّدين من كل وسائل المواجهة عدا ما تبقى لهم من وعيهم وإرادتهم وعروبتهم. فهو يعدهم بالعودة، ووعده هذا يرتكز إلى الواقع الصلب الذي تمثله جياد الثورة "حرة الأصل والفصل", فهي خالدة في نضالها وصامدة في قوتها وعنفوانها، وهي تماماً تلك الجياد التي يشتهيها "أبناء الأرض المحتلة", لأنها جيادهم الحقيقية التي لا يمكن لها أن تكبوَ كما كبا الآخرون.

لقد استمدّ القاسم نبوءته وحلمه بالعودة من الواقع الجديد, إذ إن ملامح الصورة الحقيقية التي ارتسمت في ذهنه، قد استمدت من هذا الواقع الذي شهد المدّ الثوريّ الحقيقيّ المتمثّل بالثورة الفلسطينيّة, والتفاف الجماهير العربيّة حولها بعد الهزيمة التي مُنيت بها الأنظمة العربية عام 1967. وهذا الواقع هو الذي حمل الشاعر على الوعد بالعودة إلى الوطن، الأمر الذي أزعج المحتل ودفعه إلى استئصال هذا المقطع وما ماثله من ذاكرة الفلسطيني، كما استأصله من صفحات "ويكون أن يأتي طائر الرعد" التي ظلّت بيضاء ناصعة في طبعة تموز 1969, وذلك للحيلولة دون تنامي الشعور بوحدة المصير الفلسطيني بين الداخل والخارج, وإمعاناً في التجزئة والتمزق الشعوري والوجودي الذي يحس به الفلسطينيون في داخل الحصار.

لقد عدّت المؤسسة الصهيونية مثل هذه المضامين وغيرها تحريضاً على اليهود، واتهمت القاسم بالتحريض، ولهذا قامت بفصله من عمله في مهنة التعليم بعد صدور "أغاني الدروب" عام1964[1]. وقد أشار الشاعر إلى أن الرقيب الصهيوني أقدم على حذف كلمات ذات دلالة محددة من قصائده, مثل "مي شام" العبرية التي تعني "مَن هناك؟"[2], وحُذفت هذه الكلمة

---

(1) الخطيب, يوسف: **ديوان الوطن المحتل**, ص53.

(2) طه, المتوكل وآخرون: **حوار مع سميح القاسم**, الشعراء, شتاء 1999, ص134, يقول القاسم:" في إحدى قصائدي (ميشام) ؛ كلمة عبرية معناها مَن هنا, الرقيب الغسكري الإسرائيلي شطب ميشام (وقال لي ضع غيرها) , سمَّ لي بَدني".

من قصيدة "الرجل الذي زار الموت"[1], "وهي قصيدة تصور قصة لاجئ فلسطيني يزور قريته, في الطريق ترتفع نحوه صرخة "مي شام" بالعبرية",[2]ثم يطلق جنود الاحتلال الرصاص عليـــه, يقول الشاعر:

ميشام *
وأفرغتْ البنادقُ حقدَها
ميشام
وضمَّ السفحُ ساقاً تنحني
منخوبةً ويصيحُ يا أختُ اصعدي[3]

وقد وردت هذه القصيدة في ديوان الحماسة- الجزء الثالث, ويبدو التغيير فيها واضحاً, فقـد استبدل الشاعر "منذا" بعبارة "ميشام" بعد إصرار الرقيب العسكري على حذفها, يقول الشاعر:

منذا؟ *

وأمطرتْ البنادقُ حقدَها
وتمزّق الصدرُ المُعرّى للغدِ
منذا؟
وضمَّ السفحُ ساقاً تنحني
منخوبةً..وتصيحُ: يا أختُ اصمدي! [4]

إن ما سبق يعني أنّ الاحتلال نصّب نفسه ناقداً مغتصباً يحذف ما يشاء ويبقي على مـا يشاء, فقد أسهم المحتلون, عبر الرقابة, بتشويه جسد القصيدة الفلسطينية بهدف محاربة الثقافـة الوطنية, والحيلولة دون تأثير هذا الشعر في النفوس المتعطشة للكلمة الطيبة التي تصور مشاعر الشعراء ومعاناتهم تحت الحصار. ولم يقف الأمر عند هذا الحد, بل تعداه إلـى تلـك الحملـة

---

(1) القاسم, سميح: **الحماسة**, ج3, منشورات الأسوار, عكا, 1981, ص71.

(2) زهد, خالد عبد اللطيف: **الوطنية والإنسانية في آثار سميح القاسم**, رسالة ماجستير, جامعة القديس يوسف, بيـروت, 1978, ص274.

* ميشام: كلمة عبرية تعني مَنْ هناك.

(3) ينظر, السابق, ص274.

* هكذا وردت في المصدر والصواب مَن ذا.

(4) القاسم, سميح: **الحماسة**, ج3, ص75.

الواسعة المنظمة التي شنتها وسائل الإعلام الصهيونية على الشعر والشعراء للنيل منهم وتشويه مواقفهم وثنيهم عنها. فقد وجد الشاعر الفلسطيني نفسه مضطرّاً لمواجهة المحتل ومقاومته على أصعدةٍ مختلفة كي يحافظ على وجوده، فهو يقاوم الوجود الصهيوني على الأرض, ويعبّر عن ذلك بشكل لا يوقعه بين فكيّ الرقابة التي تبتر ما تشاء وتبقي ما تشاء, كما أنه يقاوم للمحافظة على القصيدة باعتبارها وحدة واحدة غير مجزأة, فقد أحس الشاعر الفلسطيني في أحيان كثيرة بأنه لا يستطيع أن يقول كل ما يجيش في نفسه من المشاعر والأحاسيس خشية الرقيب الذي عاث فساداً في الثقافة الوطنية, تماماً كما عاث فساداً على الأرض.

ثانياً: أثر الأدباء العرب في ظاهرة الحذف:

أسهم بعض الدارسين والأدباء العرب إلى حدٍّ ما في نشوء ظاهرة الحذف في الشعر العربي في الأرض المحتلة. وقد اختلفت طبيعة الشعر المحذوف ومضامينه عمّا أقدم الاحتلال على حذفه, وذلك بسبب تباين الموقفين واختلاف الأهداف التي دفعت إلى ذلك. وتقتضي موضوعية الدراسة, ودقتها العلمية, أن يشير الباحث إلى هذه الإسهامات, ويتتبعها, ويبيّن أثرها في تشكل هذه الظاهرة, ويوضح أسبابها، وكيفية حدوثها.

فقد عمد بعض الأدباء إلى حذف تلك النصوص الشعرية التي تعارضت في مضامينها مع سياستهم وتفكيرهم ومبادئهم بهدف إبراز الحركة الأدبية في الأرض المحتلة متشحة بتلك الحلّة التي تلائم تصوراتهم الفكرية والسياسية الخاصة. وأدى هذا الشطب المتعمد إلى إخفاء بعض ملامح الحركة الأدبية بالقدر الذي أسهمت فيه بإخفاء معالم صور الشعراء, وعدم وضوحها أمام القارئ العربي بالشكل الذي يجب أن تكون عليه لو لم يتم الحذف. وهذا من شأنه أيضاً, أن يوقع الشاعر في حَيرة تدفعه للبحث عن الأسباب في ظل الحصار المفروض عليه في الداخل, عمّا إذا كان هناك حصارٌ يمارسه أبناء جلدته وعليه أن يحسب حسابه قبل شروعه في الكتابة. فهو وإن كان يكتب القصيدة مستوحياً هموم أبناء شعبه الذين يرزحون تحت الاحتلال, وغيرهم ممن يعيشون في الشتات, فإنه يحسّ بعمق جذوره العربية التي لا تحدها حدود فلسطين الجغرافية, وإنما تمتد إلى الأرض العربية والإنسان العربي في كل مكان من الوطن العربيّ

الكبير, ويشعر الشاعر بالنشوة والاعتزاز في تحدّيه المحتلين عندما تردّدُ ربوع الوطن العربـــي صوته الذي انطلقت به حنجرته من كفر قاسم والرامة وسخنين والبروة، فلم يتوقع أن يمـــارَسَ الحذفُ والإغفال على شعره على يد من تناولوا هذا الشعر من الأدباء, على الرغم من معرفتـــه اليقينية بمحاصرة بعض وسائل الإعلام العربية للقصيدة المقاومة في الأرض المحتلة.

ويعد الشاعر الفلسطيني يوسف الخطيب بما بذله في أواخر ستينيّات القرن الماضـــي, أحد الذين قاموا بإغفال مثل هذه النصوص بشكل ممنهج ومنظم. ففي كتابـــه "ديـــوان الـــوطن المحتل" الذي جمع فيه ما وقع في متناول يده من شعر الأرض المحتلـــة بعـــد النكبـــة, حـــذف مجموعة من القصائد التي كتبها درويش والقاسم وزيّاد. وعلى الرغم مما يوحي به "العنـــوان", وما يدلّ عليه من الشمولية والتنوع والتعدد والاتساع لكل ما صدر فـــي الأرض المحتلـــة مـــن الشعر, إلاّ أنه يخلو من ديوانين شعريّين, وهما:

1- مواكب الشمس – 1958 للشاعر سميح القاسم.

2 – عصافير بلا أجنحة – 1960 للشاعر محمود درويش.

وقد حذف الخطيب هذين الديوانين "لأنهما ديوانا حبٍّ وغزل, ولم تكتمـــل للشـــاعرين فيهما أدوات التعبير الفنية"(1). وإذا كان الباحث يقرُّ إلى حدٍّ ما أن الخطيب كان موفقاً في تفسير أسباب حذفهما من الديوان, فإنه لا يستطيع أن يوفّقَ بين ما ذهب إليه الخطيب من تفسير وبـــين بعض الظواهر التي برزت في كتابه, ومنها:

1) لقد أقدم الخطيب على حذف ملحمة "إرَم" التي وصفها "بأنها من أجود أعمـــال القاســـم, ولا يستطيع أن يدرجها في كتابه"(2), في حين أثبت فيه نص النبذة القصيرة التي صـــدر (الشـــاعر) الملحمة بها. ولم يذكر الخطيب سبب حذفه هذه الملحمة, مع أنه يمكن أن يُلاحَظ ذلك من قوله: " ينتهي الشاعر بالتبشير برسول العصر الجديد... إنّ إنسان هذا الرسول الجديـــد, فـــي ختـــام

---

(1) علان، إبراهيم: **الشعر الفلسطيني تحت الاحتلال**، ص11. وقد أخذ على الخطيب حذفه هذين الديوانين مـــن **ديـــوان الوطن المحتل** رغم توافرهما في مكتبته.

(2) الخطيب, يوسف: **ديوان الوطن المحتل**، ص66.

الملحمة, ليس يشوع بن نون, ولا بطرس الرسول, ولا أي خليفة راشد, ولكنه في المقابل الثائر الكوبي فيدل كاسترو... إلى آخره"[1].إنّ سبب حذف هذه الملحمة لا يمكن أن يكون هو السبب ذاته الذي دفع الخطيب لحذف الديوانين السابقين, وذلك بسبب إقراره بجودتها الفنية, وبناء عليه, فإنّ هناك أسباباً أخرى فكرية وسياسية كانت وراء حذفها.

2) أما الظاهرة الثانية, وهي تتناقض مع ما ذهب إليه الخطيب آنفاً, حين وصف الديوانين السابقين بأنهما ديوانا حب وغزل, فتتمثل فيما ضمنه "ديوان الوطن المحتل" من شعر غزليٍّ, إذ أثبت فيه قصيدة "ذكريات" وقصيدة "متى نلتقي" و "أم الجدايل"[2] من ديوان "أشدُّ على أياديكم" لتوفيق زيّاد[3], وهي ليست غزلاً بالأرض, وإنما هي غزلٌ بالمرأة ! يقول زياد من قصيدة " متى نلتقي":

وحَقِّ شَعرِكِ يا مَحلُولَةَ الشّعَرِ
كأنّهُ اللّيلُ مَنعوفاً على الفجرِ
وعِزّةُ الحُبِّ.. في عَينَيكِ, مُشرِقةٌ
وعُنقكِ البضِّ والنهدَينِ والنحرِ
وخمرَةُ الثغرِ فوقَ الثغرِ, رائقةٌ
كأنهُ صِيغَ مِن عَاجٍ وَمِن خَمرِ[4]

وبناءً على ما سبق, يلاحظ الباحث أن هناك عوامل أخرى دفعت الخطيب إلى حذف ما حذفه, فالمسألة لا تقتصر على البنية الفنية, والمضامين الغزلية في هذا الشعر, فقد "تدفق الغزل ليس فقط ليعوّضَ شعوراً مريراً بالوحدة والاغتراب, ولكن أيضاً ليشد من جديد علاقاتٍ جديدة في ذلك التجمع الصغير الذي اكتشف فجأة أنه صار "أقلية" مغلوبة على أمرها وسط زحام غريب"[5], كما أنّ درويش في "عصافير بلا أجنحة" كتب عن "إفريقيا ونضالها التحرري (ما) لا

---

(1) الخطيب, يوسف: **ديوان الوطن المحتل**, ص 66.
(2) ينظر, السابق, ص 493,492,491 على التوالي.
(3) زياد, توفيق: " **أشد على أياديكم**"، ص 96 –101.
(4) ينظر, السابق, ص98.
(5) كنفاني, غسان: أ.ك.مج4, الدراسات, ص53.

تخطئ الأذن على الإطلاق النغم الحقيقي المقصود"[1]به, فليست مواقف الشاعر من النضال الإفريقي إلاّ تعبيراً غير مباشر عن موقفه من النضال الفلسطيني. فهناك علاقة جدلية بين ما يجري في القارة السوداء وما يجري في فلسطين, فأدب المقاومة" يحافظ على هذا الارتباط الاجتماعي التقدمي في ممارسته لبعد آخر من أبعاده وهو الالتزام بالثورات التحررية في العالم"[2]. وقد دفعهم هذا الالتزام إلى التطلع للحرية عبر تلك الصور المشرقة التي تجسدها نضالات الشعوب الأخرى في مواجهة قوى الظلم والاستعمار.

وقد حذف الخطيب قصائد مختلفة تضمنتها مجموعات شعرية مختلفة, ومن أبرز المجموعات الشعرية التي تعرضت للحذف:

- **أغاني الدروب، للشاعر سميح القاسم 1964:**

ذكر الخطيب أن هذه المجموعة تضمنت أكثر من ثلاثٍ وستين قصيدة ورباعية, أثبت منها واحدة وأربعين في ديوانه, وحذف اثنتين وعشرين قصيدة ورباعية, وهي:

1. فقير
2. بالدم
3. أنكرت
4. القيامة
5. المومياء والجبل
6. صلاة من الكونغو
7. مرثية بتريس لوممبا
8. الصحون الطائرة
9. الدفتر الأزرق
10. يا عمري
11. عندما نلتقي
12. رسالة منك

---

(1)كنفاني, غسان: أ.ك.مج4, الدراسات, ص60.

(2) ينظر، السابق, ص296.

13. مدام
14. الزهرة الصفراء
15. مَن ؟
16. جحيم
17. انكفاء
18. منهن (عازفة الكمان – سلامك, نسيت, أنسيتني ؟)
19. أختها
20. النار الغامضة
21. جنون
22. طائر الحب[1]

- **دخان البراكين للشاعر سميح القاسم:**

حذف الخطيب ثلاث قصائد من هذه المجموعة الشعرية[2], وهي:

1. طلب انتساب إلى الحزب
2. أفكار تزاحمت بدون ترتيب
3. عزيزي إيفان إلكسفتش أكتوبر[3]

وقد أشار الخطيب إلى هذه القصائد المحذوفة التي "لم يستطع أن ينشرها بسبب الظروف السياسية"[4], ويبدو أنّ السبب الحقيقي الذي يقف وراء حذفها هو مضامينها الفكرية، فعنوان الأولى يشير إلى انتماء الشاعر إلى الحزب الشيوعي، كما أنّ مقدمتها تدلّ على إيمان صاحبها بالفكر الماركسي الذي يتعارض مع ما يؤمن به الخطيب ذو الميول القوميّة.

---

(1) القاسم، سميح: **أغاني الدروب**، الناصرة،1964, ص 12, 26, 28, 36, 72, 83, 84, 98, 111, 113, 115, 116, 117, 118, 119, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129.

(2) الخطيب, يوسف: **ديوان الوطن المحتل**, ص399.

(3) القاسم, سميح: **دخان البراكين**, ص 75, 95, 100.

(4) علان, إبراهيم: **الشعر الفلسطيني تحت الاحتلال**, ص11.

والسبب ذاته يقف وراء حذف القصيدتين الأخريَين، فالقصيدة الثالثة تصور مرحلة الضياع الفكري الذي عاشه الشاعر قبل الاهتداء إلى الفكر الماركسي الذي جعل من قلبه "وردة حمراء". يقول:

وصارَت نَكبَةُ النكَبَاتْ
جَناحَيْ ثورَتي الحَمرَاء,
باسم حَبيبيَ الإنسان![1]

ويقول:

رفيقي – آهِ – يا إيفان
عَميقاً كانَ صَوتُ مُعَلِّمي الجَوّال
وعَذباً كان
هَمَى .. مَطَراً على صَحراء
تشرّبهُ إلى الأعمَاق،
قلبي الأسودُ الصّلصَال
فأصبحَ وردةً حَمرَاء[2]

وهناك سبب آخر أدّى إلى حذف القصيدة الثانية, وهو سبب سياسي يتعلق بالعلاقات السياسية العربية, إذ إنّ القصيدة تناولت في بعض مقاطعها اختطاف المناضل المغربي "المهدي بن بركة" عام 1962, فضلاً عن أنّ القاسم صورّ تيجان الملوك وشبّهها بحذوة الحصان التي يصنعها الأعداء. ويرى الخطيب في هذا ما يشكل إساءة للنظام العربي الرسمي والعلاقات العربية, يقول الشاعر:

لو هَزّنَا أن يَصنعَ الأعداءْ
تاجَ ملوكِ يَعرُبَ.. من حَذوةِ الحِصَانْ
ما أصبَحَتْ حبيبتي وجهاً مِنَ الدخانْ.[3]

---

(1) القاسم, سميح: **دخان البراكين** ص 105.
(2) ينظر, السابق, ص 105.
(3) ينظر, السابق, ص 98.

- **أشد على أياديكم, للشاعر توفيق زياد:**

حذف الخطيب من هذه المجموعة ثلاث عشرة قصيدة[1], لأسباب فكرية وسياسية, والقصائد المحذوفة هي:

1.شيوعيون

2.إلى عمال موسكو
3.المناشير المحترقة
4.أمام ضريح لينين
5. ملتقى الدروب
6.كرسنايا برسنايا
7.فهد
8.ما نيلاس غليزوس
9.إلى عمال آتا المضربين
10.باتريس لوممبا
11.عبدان
12.مصر 1951
13.نشرة أخبار[2]

- **أوراق الزيتون للشاعر محمود درويش 1964:**

حذف الخطيب من هذه المجموعة قصيدة واحدة بعنوان" كردستان"، وأشار إلى أنّ هذه القصيدة نشرت في مجلة "شعر" اللبنانية, وحذفت منها بعض الأسطر الشعرية[3]. وقد أخذ الخطيب على درويش مسألتين في هذه القصيدة، وهما:

---

(1) الخطيب، يوسف: **ديوان الوطن المحتل**, ص467.
(2) زياد, توفيق: **أشد على أياديكم**, ص 7, 22, 28, 66, 70, 72, 84, 92, 120, 141, 149, 154, 165.
(3) الخطيب, يوسف: **ديوان الوطن المحتل**, ص 63 ينظر, الحاشية إذ أشار فيها إلى حذف بعض الأسطر الشعرية في مجلة" شعر" اللبنانية ع 37, ص 67.

أ) موقفه من قضية انفصال الأكراد في الشمال العراقي وتأييده لنضالهم, إذ عدّ "ما يجري في الشمال العراقي من أحداث دامية فاجعة"[1]مشابهاً لقضيته الوطنية، وفي هذا الموقف ما فيه من تناقض مع الموقف القومي الذي ينطلق منه الخطيب في تقييمه لقضية الأكراد.

ب) اتخاذه من صلاح الدين الأيوبي رمزاً لأقلية قومية هي الأقلية الكردية, رغم أنه يرمز إلى قيادة الشرق العربي والإسلامي[2] تاريخياً ودينياً.

ويلاحظ من يقرأ القصائد السابقة أنّ هناك عوامل مختلفة قد أدّت إلى حذفها, وأبرزها:

1- العامل الفكري

ويتمثل هذا العامل في مضامينها التي استمدها الشعراء من الماركسية اللينينية ومبادئها ومواقفها, وهذا يتعارض مع فكر الخطيب القومي. ويبدو أن هناك بعض القضايا التي برزت فيها وحالت دون نشرها, ومنها:

أ- أنّ بعض هذه القصائد تدخل ضمن إطار الدعاية الحزبية المباشرة, وهي تشيد بالشيوعيين وأحزابهم ورموزهم التاريخية, وراياتهم الحمر, ولا تكتفي بالاسترشاد بالنظرية الماركسية في تصوير مأساة الشعب الفلسطيني ونضالاته اليومية.

ب- تجاوبت أصداء بعض القضايا العالمية في بعض هذه القصائد مثل "عبدان" و "إلى عمال موسكو" وغيرها, وهذا يتعارض مع التصور الخاص الذي يؤمن به الخطيب حول طبيعة الحركة الشعرية في الأرض المحتلة, فهو ينظر لها من منظور قوميّ محض, ويذهب أبعد من ذلك حين يقف في وجه النقاد الذين درسوا شعر المقاومة في ضوء المنهج الاجتماعي, بقوله: " يا نقاد العالم ! ارفعوا أيديكم عن قصائدنا, واقرأوا رأس المال"[3].

---

(1)الخطيب, يوسف: **ديوان الوطن المحتل**, ص 62.

(2) ينظر، السابق, ص 63.

(3) ينظر, السابق, ص 53.

ج- هناك بعض القصائد التي وجهت للعمال المضـــربين فـــي مصـــانع "آتـــا"[1]، أو لأولئـــك "الأصدقاء الشيوعيين اليهود" الذين وزعوا المناشير في تل أبيب[2], حسب ما جاء في القصـــيدة, وهذا الأمر غريب على المجتمع العربي الذي لا يمكنه أن يتقبل مثل هذا الموقف الذي تضـــمنته هذه القصائد, لأنّ الموقف من اليهودي يتلخص في كونه محتلاّ, وأنه يقيم في المكان ذاته الـــذي شُرّد منه الفلسطيني قسراً، فكيف يتسنى لنا أن نقدّر موقفه, وهو يعمل من أجل تحسين أوضاعه المعيشية على حساب الشعب الفلسطيني ؟.

2- العامل السياسي:

يضاف إلى العامل السابق, عاملٌ آخر يتلخص في أنّ بعض هذه القصائد قـــد تناولـــت مواقفَ بعض الأنظمة العربية بالتجريح والشتم, كما أنّ بعضها يعرّض بالعروبـــة (كردســـتان), وهذا يسبب حرجاً للخطيب الذي يقيم في الجمهورية العربية السورية ذات التوجه القومي، ولذلك نراه يغفل مثل هذه القصائد لينأى بنفسه عن الإسهام في تعميق الفرقة والتجزئـــة فـــي الجســـد العربي الرسمي.

ومهما يكن من أمر هذه القصائد, فقد كان يجدر بالخطيب ألاّ يغفلها لأنها تمثل جـــزءاً من التجربة الشعرية في الأرض المحتلة, كما أنها في معظمها قد وقفت في خندق المواجهة مع الاحتلال. وما تشبّثُ الشعراء الفلسطينيين بقوى التحرر العالمية, سوى الوجه الآخـــر للـــرفض الذي تجلى بوضوح على صعيد القصيدة لوجود الاحتلال, وما تعريضـــه بالأنظمـــة إلا بســـبب مواقفها التي تصب في غير مصلحة الشعوب العربية, وبخاصة الشعب الفلسطيني الذي أسهمت الأنظمة في التآمر على قضيته.

لقد أدرك الشعراء الفلسطينيون بوعي تام، أنّ قضيتهم الوطنية ما هي إلاّ جـــزءٌ مـــن النضال العربي والعالمي الذي تخوضه الشعوب ضد الاستعمار والقوى الرجعية، وهذا ما تجلى في أشعارهم التي صوّروا فيها وقوفهم إلى جانب قوى الثورة في الوطن العربي, وفي أمريكـــا

---

(1) زياد، توفيق: **أشد على أياديكم**, ص 120.

(2) ينظر, السابق, ص28.

اللاتينية وإفريقيا وسواها، وكان الأولى إثباتها في ديوان الوطن المحتل لتوضيح معالم هذه النبتة الفلسطينية التقدمية الثورية وتسليط الضوء على مضامينها المختلفة.

ويجدر بالباحث أن يشير إلى أنّ جلّ القصائد التي حذفها الخطيب من كتابه قام أصحابها, فيما بعد, بحذفها من دواوينهم وأعمالهم الكاملة، بل إنّ بعضها يكاد يكون معدوماً من صفحات الكتب ومن الذاكرة الفلسطينية[1]، مثل ديوان "عصافير بلا أجنحة" الذي قام محمود درويش بحذفه من الأعمال الكاملة. وكذلك فعل القاسم, حين حذف ديوان "مواكب الشمس" من "ديوان سميح القاسم"[2]، غير أنه أثبت بعض قصائده في الأعمال الكاملة التي صدرت عن دار الهدى عام 1991.

والأمر الذي لا بد من ذكره في هذا المجال, هو أنّ الشاعر توفيق زياد, لم يقدم على حذف أية قصيدة من قصائده التي أغفلها الخطيب من ديوانه، فهي جميعها مثبتة في ديوان "أشد على أياديكم"، وهذا يعني أنه لم يتأثر بموقف الخطيب لأنه ظل متمسكاً بمواقفه الفكرية والسياسية القديمة إلى آخر لحظة في حياته, وبهذا اختلف عن سميح القاسم ومحمود درويش اللذين حذفا بعض شعرهما لاختلاف موقفيهما.

واستكمالاً لهذا الموضوع، يود الباحث أن يشير إلى دور الصحافة الشيوعية, وفي مقدمتها صحيفة "الاتحاد"، في ظاهرة الحذف. ولعله من الضروري بدايةً، التأكيد على الدور الإيجابي لصحافة الحزب الشيوعي في احتضان الشعر المقاوم ونشره، وإيصاله إلى مواقعَ عربيّة وعالمية مختلفة خارج الحصار الذي فرضته الدولة المحتلة، إذ كانت الاتحاد منبراً لكل الأحرار واليساريين والشرفاء من أبناء الشعب الفلسطيني في الداخل، ولكن سياستها الحزبية فرضت لوناً معيّناً من الشعر ينسجم مع هذه السياسة، فرفضت الشعر الذي "يدور في إطار

---

(1) الأسدي, محمد علي سعيد: **اتصال هاتفي**, يوم الأحد 2007/3/25الساعة الثالثة والربع, أخبرني " بأنه عندما يشير في بعض الندوات والمحاضرات أمام الشباب المثقفين وطلاب الجامعات إلى أنّ هناك ديواناً لدرويش يحمل عنوان "عصافير بلا أجنحة" فإنهم يستغربون ويدهشون ولا يصدقون ذلك".

(2) القاسم, سميح: **ديوان سميح القاسم**, دار العودة 1973.

القومية المتعصبة "[1]، حسب وجهة نظرها، ثم ذهبت أبعد من ذلك حين وصف أحد محرريها الشعراء بالحقد الذي "يحجب عنهم رؤيا الآفاق الرحبة أمام شعبهم"[2]. لذا فإن قصائد عديدة قد وصلت الاتحاد, ولم تر النور بسبب مضامينها[3], ومن بين هذه القصائد ما كتبه سميح القاسم آنذاك, ورفضت الاتحاد نشره على صفحاتها[4]. ولم يكن القاسم قد انضوى تحت لواء الحزب الشيوعي بعد, وقد صور مشاعره إزاء هذا الرفض شعراً، حين قال:

رُبّما ترفضُ بعضُ الصُّحفِ مِن شِعري قصِيدة!
رُبّما يشجُبُ نقادي استعاراتٍ جَديدة!
رُبّما يطرحُ قرّائي الجَريدة!
– ما الذي يُخفيهِ في هذي الرّموز
" فارس يفترع الشمس, تقاويه عجوز
وإله وثني.. وبغايا طاهرات.."
ما الذي تخفيه هذي الكلمات؟![5]

ومن هنا ينشأ التناقض بين الشاعر والسياسي حين لا يستطيع الساسة استئصال ما اختزنه الشاعر في الذاكرة، أو فرض مواقفهم عليه, ويبدأ نمط آخر من الصراع بالتجذر بين الشاعر الذي تتقد أحاسيسه بوقائع الماضي ومعطياته، وما يحلم به، وبين السياسي الذي لا تشغل العاطفة حيزاً مهما كان ضئيلا في تفكيره ومواقفه. وهذه الإشكالية من شأنها أن تضع الشاعر على مفترق طرق، فإما أن يساير السياسي ويتخلى عن أحاسيسه الذاتية "وينشئ القصيدة" على أساس ذلك، وإما أن يتعرض للنفي والتشريد الذي آل إليه كثيرٌ من الشعراء العرب في القرن العشرين, ومن بينهم مظفر النواب والجواهري.

---

(1) الاتحاد: 1964/12/25نقلاً عن الخطيب: **ديوان الوطن المحتل**, ص54.

(2) الاتحاد: 1964/12/25نقلا عن الخطيب: **ديوان الوطن المحتل**, ص54.

(3) الاتحاد: 1964/12/25نقلا عن الخطيب: **ديوان الوطن المحتل**, ص55.

(4) القاسم, سميح: **شعراء.. لا دبلوماسيين**, الاتحاد: 12/31/ 1964, نقلا عن الخطيب ص 55, 56 يقول: عندما كتبت قصائدي "المرفوضة " تناولت مواضيعها من قلبي... من أعماق قلبي, بكل ما يلابس هذه المواضيع من اتفاق أو تناقض مع" الأوضاع السياسية " التي تحيط بي, وبالشعب الذي أومن أنني أحمل قضاياه على كتفي.

(5) القاسم، سميح: **دمي على كفي**، مكتبة المحتسب، القدس1967, ص29.

ثالثا: ما حذفه الشعراء من شعرهم:

يقوم بعض الشعراء بحذف بعض قصائدهم وإغفالها من أعمالهم الكاملة، بهدف تخليص شعرهم مما يمكن أن يلحقه بهم من الأذى أو الحرج والإساءة على المستويين الشخصي والأدبي، فالشاعر إنسان بالدرجة الأولى، يتطور متأثراً بالواقع، ومؤثراً فيه[1]، بما يملكه من الحس المرهف، والقدرة الخلاّقة على النفاذ عبر الواقع إلى ما لا يصل إليه الآخرون، وهو يسجل في لحظات الإبداع ما يحسّ به، ويصبو إليه على الصعيد الذاتي والاجتماعي. إنّ الشاعر مثقل بالهمّ, ومسكون بالانطلاق إلى الواقع الحالم الذي يعيش لحظات الإلهام فيه دون أن يقيّدَه أي قيد، أو يحده حد. والشعر يتنافر مع الحقائق العلمية, ولذا يبني الشاعرعالمه الخاص ويشكله وفق رؤيته ومشاعره وتفكيره, فيقول ما يمكن ألاّ يستسيغه بمرورالزمن، وما يمكن أن يناقض الواقع بقيمه وتقاليده الاجتماعية والثقافية والفنية، فيلجأ إلى إجراء التعديلات المختلفة على نصوصه. ومن يتتبع إنتاج الشعراء في مجموعاتهم الشعرية ذات الطبعات المختلفة، يلاحظ بعض الفروق والاختلافات القائمة بين النصوص، كما يلاحظ- أحياناً-غياب بعض النصوص غياباً مطلقاً. ومنشأ ذلك كلِّه، يكمن في الرغبة الذاتية لدى هذا أو ذاك من الشعراء في حذف أجزاء من شعرهم وإغفالها. ولعل هذه الرغبة تكون "وليدة الموقف المتغير بتغير الموقع"[2] المرتبط بتغير الظروف الاجتماعية الاقتصادية[3], وهذا يستتبع تغيراً في الرؤية الشعرية والموقف من الشعر، إذ يجد الشاعر نفسه مضطراً للاعتماد "على حسّه الشخصي الاستبصاري دون الحس الاجتماعي المتعلق بالقيم"[4], وتتغير تبعاً لذالك طبيعة علاقته بواقعه من ناحية، وعلاقته بجماهيره وشعره من ناحية أخرى.

وتعد مسألة الحذف نسبية, تختلف باختلاف الشعراء, وما يستتبعه ذلك من اختلاف نظرة كل منهم إلى تاريخه الأدبي، وإلى ذلك الإرث العظيم المثقل بالمشاعر والأحاسيس، والمشحون بالأفكار والمواقف التي أنتجتها ظروف تاريخية واجتماعية معينة، ومدى إقبال الشاعر على قراءته ومراجعته وتقويمه، واستجابته للمواقف النقدية التي تتناول شعره من النواحي الجمالية, أو من حيث مضامينه، والمواقف التي ينطوي عليها. فما يعتز به الشاعر في

---

(1) رينيه, ويلك, وأوستن وارين: **نظرية الأدب**, ص 98 وما بعدها.

(2) الأسطة, عادل: **سؤال الهوية,** فلسطينية الأدب والأديب, ص 32 وما بعدها.

(3) رينيه ويلك, واوستن وارين: **نظرية الأدب**, ص 97, 98.

(4) ديفد ديتش: **مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق**, ت.د محمد يوسف نجم, دار صادر, بيروت 1967, ص 555.

مرحلة ما، قد يشكل لديه عقبة في طريق تطوره في مرحلة أخرى، كما أنّ الأشكال الفنية التـي كانت مستساغة قبل نصف قرن من الزمن، ربما لا يعتد بها في القرن الحادي والعشرين.

وتختلف طبيعة الشعر المحذوف باختلاف الدوافع والعوامل التي دعـت إلـى حذفـه، فالعامل الجمالي مثلا أدّى إلى حذف البدايات، أو أجزاء منها، لما تتسم به من ضعف التجربـة الفنية، على الرغم من أنّ الضعف لا يضير الشاعر على الإطلاق، لأنه مهما علا شأنه، لا بد له من أنّ يكون قد مَرّ بهذه المرحلة، ولا يخلو شعرُ شاعر من الضعف الذي يعتريه في البـدايات. أما العوامل الفكرية والسياسية، فقد كانت الأكثر تأثيراً في حذف هذا الشعر حين حملت الشعراء على حذف القصائد التي تعود إلى مرحلة النضوج الفني والفكري والسياسي في شعر المقاومـة في الأرض المحتلة.

وهذا يعني أنّ عوامل الحذف لها علاقتها الواضحة بطبيعة الشعر المحذوف من حيـث مضامينه وبناؤه الفني. ويختلف هذا الشعر بدوره من مرحلة إلى أخرى نظراً للظـروف التـي صاحبت عملية الحذف, وأسهمت في تشكل المظاهر الفرعية للحذف, فقد تعددت هذه المظـاهر فطالت القصيدة, ومقدمتها إن وجدت والسطر الشعري والكلمة, وفيما يلي بيـان مـوجز لهـذه المظاهر في الشعر الفلسطيني.

حذف القصيدة الكاملة:

حذف بعض الشعراء قصائد كاملة من أعمالهم الكاملة، ويغلب على هذه القصائد أن تكـون قد تضمنتها مجموعات شعرية في فترات سابقة، وربما تكون قد نشرت في الصحف والمجلات دون أن ترى النور على صفحات أيٍّ من الدواوين الشعرية التي نشرها أصحابها. ويعني اقتطاع جزء من الإرث الأدبي للشاعر أن هناك سبباً ما قد دفعه إلى إعادة النظر في شعره، في محاولة منه لتقويمه وتشذيبه وفق ما تقتضيه الظروف الذاتية والموضوعية التي يجد, أحياناً، نفسه أسيراً لها بما تفرضه عليه من مستجدات ومتغيرات ترغمه على الحذف والتغيير.

وبناء على ما سبق، فقد أخذ الشعراء يتخلصون من القصيدة التي يرون أنهـا حفلـت بالانفعال الآني أو التي جسدت موقفاً معيّناً لم يعد له حيزٌ في تفكيرهم، بعد أن كان يمثّل معلمـاً مميزاً في حياتهم ومسيرتهم التاريخيّة والأدبيّة. ويدخل ضمن هذا الإطار القصيدة المناسبة التي لا تصلح للظهور علانية إلاّ في ذلك الوقت أو الحدث الذي فُصّلت على مقاسه. وقـام آخـرون بحذف قصائدهم لأسباب جمالية محضة أو أسباب فكرية سياسية.

وفي دراساته المختلفة أشار عادل الأسطة إلى أنّ محمود درويش قد حذف ديـوان " عصافير بلا أجنحة" من أعماله الكاملة[1], كما حذف عشر قصائد من ديوان" أوراق الزيتون",[2] وذكر أيضاً أنه حذف ثلاث قصائد من ديوان "عاشق من فلسطين" وهي: "أغنية ربيع ورسـائل والتمثال القديم"[3], وقد عزا ذلك إلى عوامل جمالية وفكرية وسياسية مختلفة.

حذف العناوين أو تغييرها:

ويشمل هذا المظهر عناوين المجموعات الشعرية والقصائد أو العناوين الفرعية التـي يكون بعض الشعراء قد أطلقوها على مقاطع القصيدة، إذ يلجأ بعض الشعراء إلى تغيير العناوين ذات الدلالات التي لا يرغبون فيها في المرحلة الراهنة، بعد أن كانت تلك العناوين تشكل مداخلَ لقراءة القصيدة، وإضاءة عالمها الداخلي. وقد ذكر الأسطة عناوين حملتها قصائد معيّنة لدرويش في المجموعات الشعرية، ولكنّه غيّرها حين أدرجها في الأعمال الكاملة."[4] وغيّرَ عـز الـدين المناصرة بعض عناوين قصائده مثل قصيدة "رسالتان إلى الوالي"[5]، التـي حملـت عنـوان " برقيات إلى الوالي"[6] حين أدرجت في ديوان عزالدين المناصرة, ولكنهـا أصـبحت "برقيـات دموية" في الأعمال الشعرية الكاملة[7]، وقد حذف الشاعر عنوانين فرعيين ، وهما:

---

(1) الأسطة, عادل: **محمود درويش.. حذف البدايات وقصائد أخرى**www.najah.edu/arabic/articles ص1.

(2) ينظر, السابق, ص2,1.

(3) ينظر, السابق, ص2.

(4) ينظر, السابق, ص2.

(5) المناصرة، عز الدين: **الخروج من البحر الميت**، دار العودة، بيروت, ص93.

(6) المناصرة، عزالدين: **ديوان عزالدين المناصرة**, دار العودة, بيروت 1990, ص123.

(7) المناصرة، عزالدين:أ.ك. ط5, المؤسسة العربية للدراسات والنشر, بيروت2001, ص165.

1- الحرس الأسود – مظاهرة- رحي[1]

2- خاتم شبيك – مفترق الطرق – الرده[2]

كما حذف أيضاً, عناوين فرعية من قصيدة "محاورات الباب العالي", وهي:"أسئلة متفرقة" و"ردود سريعة" و"تحفظات" و"مزمور لسيادته" و"بعد الأغنية" و"رغبات أخرى" و"مقاطعة صمت" و"تقاطع آخر" و"جلسة ختاميّة"[3].

ولعل الحذف هنا يتعلق بالناحية الفنية أكثر من غيرها، إذ إن حذف هذه العناوين يؤدي إلى التحام المقاطع المختلفة في القصيدة، فتبدو الصورة الكليّة فيها أكثر وضوحاً وتآلفاً بعد أن كانت تلك العناوين تقسمها إلى مقاطع متفرقة.

وما يطرأ على العنوان من تغيير ينجم عن التقويم والمراجعة في لحظات الهدوء والتأمل والرويّة التي تعقب الاختيار السريع في مرحلة الانفعال الآني الذي يتفجر في ذات المبدع في أثناء الإبداع. ويحمل العنوان في ذاته دلالة معينة قد تكون نفسية أو تاريخية أو اجتماعية، وبالتالي فإن تغييره، يتم بناء على التغيرات الطارئة على حالة الشاعر.

وقد غيّر المناصرة بعض العناوين ذات الدلالة الإيحائية، واستبدل بها عناوين أخرى لتركيز الدلالة وتكثيفها وتخصيصها، وفي هذا الإطار غيَّر عنوان "ذاكرة الزعتر قوية جداً"[4] حيث أصبح "سأعاتبك كثيراً يا أمي – إلى تل الزعتر"[5]، كما حذف الأرقام من 1-7 في الديوان, وفعل الأمر ذاته في قصيدة "إلى الزيتون إن كان يسمعني"[6]، إذ حذف الأرقام من 1-4، وكذلك فعل الشيء نفسه في قصيدة " ظل يركض حتى الرصاصة"[7].

---

(1) المناصرة, عزالدين, **الخروج من البحر الميت**, ص93.

(2) ينظر, السابق, ص95.

(3) ينظر, السابق, ص 74, 75, 77, 78, 79, 80, 82, 83, 83.

(4) المناصرة, عزالدين: **لن يفهمني أحد غير الزيتون،** منشورات شروق, القدس1977, ص21.

(5) المناصرة، عزالدين: **ديوان عزالدين المناصرة,** ص329.

(6) المناصرة، عزالدين: **لن يفهمني أحد غير الزيتون**, ص53, وينظر, المناصرة, عزالدين: ديوان عزالدين المناصرة, ص 346.

(7) ينظر, السابق, ص59.

حذف المقاطع أو الكلمات أو الأسطر الشعرية:

يقوم بعض الشعراء بحذف مقاطع من بعض قصائدهم، لما تحمله هذي المقاطع من المعاني والصور التي لم تعد تلائم الواقع المتجدد. ومن ذلك ما أشار إليه عادل الأسطة من أنّ محمود درويش قد أقدم على حذف بعض الأسطر الشعرية التي تحمل دلالات سياسية أو فكرية، فقد حذف درويش عبارة "يحبون الشيوعية" بعد تركه الحزب الشيوعي(1), إذ لم يعد من مبرر لوجودها في قصيدة "سجّل أنا عربي"(2).

وحذف عز الدين المناصرة بعض المقاطع أو الأسطر الشعرية من قصيدة " توقيعات"(3)، لأسباب سياسية, ومما حذفه:

ماتوا في شارعِ مولانا والحراس
تلهو في الحانةِ والناس
كتبوا فوقَ القبر
رحلوا قبلَ طلوعِ الفجر(4)

كما غيّر في مقاطع أخرى من القصيدة، إذ حذف بعض الكلمات وأضاف أخريات.

حذف المقدمات

حذف الشعراء بعض المقدمات التي صدّروا بها مجموعاتهم الشعرية أو قصائدهم، كما حُذفت بعضُ الإهداءات من تلك القصائد والمجموعات الشعرية. وتعد تلك المقدمات مفاتيح أو مداخل, يستطيع القارئ أن يلج إلى عالم الشاعر أو عالم القصيدة من خلالها، فهي"توضح مناسبة القصيدة"(5), وتشير إلى الظروف المحيطة بها أحياناً، كما أنها تعد عنواناً آخر للقصيدة يشي بخصوصيتها أو يحمل دلالة معينة في مرحلة ما. وكثيراً ما تشير

---

(1) الأسطة, عادل: **ظواهر سلبية في مسيرة محمود درويش**, مجلة النجاح, أيار 1995, ص 246.

(2) درويش, محمود: **أوراق الزيتون**, ط13, دار العودة, بيروت, 1989, ص73, والقصيدة بعنوان "بطاقة هوية".

(3) المناصرة, عز الدين: **الخروج من البحر الميت**، ص36.

(4) ينظر, السابق, ص 38.

(5) داغر, شربل: **الشعرية العربية الحديثة**, أزمنة للنشر والتوزيع, عمان –الأردن2006, ص26.

الإهداءات والمقدمات إلى مواقف الشاعر مما يدور حوله. وقد تعددت المقدمات التي تتصدر المجموعات الشعرية أو القصائد, ومنها:

أولاً: المقدمة الأدبية: التي توضح موقف الشاعر ورؤيته الشعرية في مرحلة معينة ومثالها مقدمة ديوان الحماسة, الجزء الأول للشاعر سميح القاسم.

ثانياً: المقدمة الدينية: وهي في العادة مستمدة من القرآن الكريم أو من الكتب السماوية الأخرى.

ثالثاً: المقدمة الأسطورية: وهي مستعارة من الأساطير القديمة, والهدف منها إلقاء الضوء على مجريات الحاضر من خلال استخدام الأسطورة استخداماً رمزياً.

رابعاً: المقدمة التراثية: ويستخدم فيها الشعراء أقوالاً مأثورة من الحكايات الشعبية أو الأمثال, وهي تدعو بشكل عام إلى التمسك بالتراث والأرض وغير ذلك.

خامساً: مقدمات أو إهداءات من منثور الشاعر نفسه.

وقد أقدم الشعراء على حذف بعض مقدماتهم والتخلص منها, إذ لم تعد من ضرورة لها, أو لأنها أصبحت جزءاً من الماضي الذي لا يرغب الشاعر في الالتصاق به، خاصة وأنّ بعض هذه المقدمات يحمل دلالات معينة، أو يشير إلى مواقف تتناقض مع مواقف الشاعر في الظروف الراهنة، أو أنها حملت مضامين تخلّى عنها بعدما كانت تمثل جزءاً من وجوده وحياته.

فقد حذف المناصرة مقدمة قصيدة "رسالتان إلى الوالي"، وفيها يقول: "وقالت جدتي، ولمّا وصل الشاطر محمد إلى باب مدينة العمال الجرحى, وقف حائراً, واستند إلى الحائط، وبكى، وكتب هذه القصيدة، وأرسلها إلى الوالي بتاريخ 25/ شباط /1968 م"[(1)]. ويلاحظ أنّ هذه المقدمة تحمل دلالاتٍ مختلفة, وهي:

أ) تعلق الشاعر بالتراث الفلسطيني، ممثلاً بالحكاية الشعبية التي يمثل هو نفسه بطلها في مقدمة القصيدة.

ب) توضح هذه المقدمة الهيئة التي كان عليها الشاعر عند كتابة القصيدة، فهو يستند إلى الجدار، وفي هذا ما يدل على وضع الفلسطيني الذي ترك (فلسطين), واتكأ على الحائط في بلاد الغربة، وبكى حتى بلل القصيدة بدموعه بعد النكسة التي ألمّت بشعبه.

---

(1) المناصرة، عز الدين: **الخروج من البحر الميّت**, ص93

وقد حذفها الشاعر لوضوح صورة الغربة واللجوء أمام الفلسطيني وغيره, فلم تعد معاناته ومآسيه بحاجة إلى التفسير والإيضاح.

يلاحَظ مما سبق، تعدد مظاهر الحذف في الشعر الفلسطيني، وقد برزت هــذه المظـــاهر المختلفة في شعر سميح القاسم, وهذا ما ستتناوله هذه الدراسة في الصفحات التالية.

المبحث الثاني

مظاهرُ الحذفِ في شعرِ سميح القاسم

يلاحظ الباحث في أثناء تتبعه شعرَ سميح القاسم أنّ هنـــاك فروقـــاً واختلافـــاتٍ بـــين مجموعاته الشعرية التي تمّ نشرها في فترات سابقة، وبين أعماله الكاملة في طبعاتها المختلفـــة. فهناك قصائد تضمنتها المجموعات المختلفة، ولكنه لم يدرجها في أعماله الكاملة، إذ لم تتضـــمن الأعمال الكاملة الصادرة عن دار العودة عام 1973 أيّاً من قصائد المجموعة التي حملت عنوان "مواكب الشمس"[1]. ويجدر بالذكر أنّ هذه المجموعة قد حذفت أيضاً من "ديوان الوطن المحتل". أما الأعمال الكاملة الصادرة عن دار الهدى 1991، فقد تضمنت بعض قصائد هذه المجموعـــة مثل قصيدة "مواكب الشمس" و"إصرار" و"عناد" و"الشاعر السجين" و"ليســـت جميلـــة" و"نـــداء" و"موعد" وغيرها[2], في حين أنّ أعماله الكاملة التي نشرتها دار العودة عام 2004 أدرجت عدداً آخر من قصائد "أغاني الدروب" تحت عنوان "مواكب الشمس", وقد بلغت تسعاً وثلاثين قصـــيدة ومقطوعة, ومنها "النفير" و"ما زال" و"صوت الجنة الضائعة" و"رسالة إلى الله" و"بابـــل" و"كفـــر قاسم" وغيرها[3].

وقد حدث الشيء ذاته مع ديوان "أغاني الدروب" الذي أقدم الشاعر على حذف بعـــض قصائده، من طبعة دار الهدى 1991. والقصائد التي حذفها الشاعر من هذه الطبعة، "فضلاً عن الآيات القرآنية في مقدمته والإهداء" هي:

1. لأننا
2. أمطار الدم
3. غرباء
4. القصيدة الناقصة
5. بوابة الدموع

---

(1) القاسم, سميح: **ديوان سميح القاسم**, دار العودة، بيروت, 1973إذ لم يتضمن أية قصيدة من هذه المجموعة.

(2) القاسم, سميح: أ.ك , مج 1, 1991, ص 1 – 20.

(3) القاسم, سميح: أ.ك. مج1, 2004, ص 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31.

6. أكثر من معركة
7. أخوّة
8. السلام
9. روما
10. يهوشع مات
11. باتريس لوممبا
12. من أجل
13. الجنود
14. عروس النيل
15. إلى صاحب ملايين
16. السرطان
17. طفل يعقوب
18. إقطاع
19. درب الحلوة
20. يوم الأحد[1]

ولكنّ هذه القصائد جميعها قد أدرجت في الأعمال الكاملة الصادرة عن دار العود 2004[2], غير أنّ القاسم ظل مُصِرّا على حذف تلك القصائد التي حذفها يوسف الخطيب من ديوان الوطن المحتل.

و نشأت هذه الظاهرة – فيما يرى الباحث – عندما أقدم الشاعر على حذف بعض قصائده والتخلص منها لأسباب مختلفة. وإذا كانت هذه الظاهرة قد تراوحت بين الحذف والإدراج الذي تعرضت له قصائد المجموعتين السابقتين في الدواوين المختلفة, فإنّ الأمر يبدو مختلفاً أشد الاختلاف عمّا تعرّض له ديوان الحماسة بأجزائه الثلاثة. فقد كان هذا الديوان عرضة للحذف والإغفال الذي ألمّ بكثير من قصائده, وتعود قصائد الحماسة إلى فترات مختلفة من حياة الشاعر الأدبية امتدت بين عامي" 1964" و " 1979". فقد بدأ الجزء الأول بقصيدة

---

(1) القاسم, سميح: **أغاني الدروب**, الناصرة, 1964, ص103,101,96,95,91,87,85,83,82,76,69,60,55,52,48,30,25,23,15,11.

(2) القاسم, سميح: أ.ك, مج1, 2004, ص68–107.

"وحي الشعب" عام 1964، وأنهى الجزء الثالث بقصيدة "أندلس" حزيران 1979, وهناك قصيدتان أخريان إحداهما "فلسطين" آذار 1979، والثانية " لن يمرّوا " في 1979 دون ذكر للشهر، كما أنّ هناك قصائد أخرى لم يحدد لها تاريخ.

ويعد الشاعر نفسه مسئولاً عن هذا الحذف، إذ إنّ دار النشر لا يمكنها أن تغفل شيئاً من شعره مهما اختلفت أهواؤها، وتباينت مواقفها من هذه القصائد التي لا يعتقد أنّ فيها ما يمكن أن يشكل عقبة في طريق نشرها، إذ كانت قد نشرت في الأرض المحتلة بين عامي 1978 – 1981. فما الذي استجد خلال عشرة أعوام حتى تحجب هذه القصائد بمضامينها المختلفة عن النشر؟. فالمسألة ليست متعلقة بدار النشر، وإنما يعود أمر حذفها للشاعر نفسه، فقد حذفت هذه القصائد من طبعة الأعمال الكاملة عام 1991. ولم يتضمن ديوان سميح القاسم الذي صدر عن دار العودة 1973 أيّاً من قصائد الحماسة، لأنها لم تكن قد صدرت بعد في مجموعات شعرية مستقلة, كما أن الأعمال الكاملة الصادرة عن دار العودة 2004 لم تتضمن سوى تلك القصائد التي وردت في طبعة دار الهدى1991 من ديوان الحماسة. ولم تكن دار العودة هي المسئولة عن ذلك, لأن المسألة الوحيدة اللافتة في تعامل دور النشر العربية (في الأقطار العربية) مع شعر الأرض المحتلة، هي "طباعة الديوان الواحد بأكثر من اسم، أو إعادة طبع مجموعة من القصائد من عدة دواوين تحت عنوان جديد"[1]. ويتضح هذا في ديوان "الموت الكبير" الذي أضيفت له مجموعة كبيرة من القصائد التي وردت في ديوان "قرآن الموت والياسمين", وكذلك في تغيير اسم ديوان "ويكون أن يأتي طائر الرعد" الذي صار" في انتظار طائر الرعد"[2].

ولعل الأهداف الربحية هي التي تحمل دور النشر على ذلك، إذ ليس هناك من داعٍ للتغيير أو الحذف سوى مفاجأة القرأة والدارسين بالجديد من شعر الأرض المحتلة الذي تلقفته الجماهير العربية بلهفة.

---

(1) أبو إصبع, صالح: **الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة**, ص11.

(2) القاسم, سميح: أ.ك, مج1, بيروت 2004, ص 221.

ومهما يكن من أمر ظاهرة الحذف، فقد تعددت جوانبها في شعر الشاعر، وتنوعت مظاهرها والعوامل التي أدت إليها, ولكنها متفاوتة من حيث أهميتها وتأثيرها في الصورة العامة لشعره، ومن حيث كونها ظاهرة عامة تستحق الدراسة. فحذف القصيدة الكاملة يعد ظاهرة في شعره، وبخاصة أنه أقدم على حذف القصائد التي تتسم بتشابه المضامين أو التي أشاد فيها بالثورة البلشفية.

أما حذف المقاطع، فهو أمر نادر الحدوث، ولا يكاد يشكل ظاهرة بحد ذاته. ورغم ذلك، سيشير الباحث إلى كل تلك المظاهر التي من شأنها أن تلقيَ الضوء على ظاهرة الحذف في شعره، وهي:

المظهر الأول: حذفُ القصيدة الكاملة:

قام الشاعر بحذف مجموعة من القصائد التي تضمنتها دواوينه الشعرية المختلفة، ولا سيّما "ديوان الحماسة" بأجزائه الثلاثة، إذ ضمّنه قصائده الحماسية التي كتبها بين عامي 1964-1979، كما كتب له مقدمة وضّح فيها موقفه من الشعر الجماهيري، ودافع عنه دفاعاً أظهر فيه اعتزازه بهذا النوع من الشعر أمام من أسماهم "النقاد والشعراء البرجوازيين الهابطين"[(1)].

وتجدر الإشارة إلى أنّ قصائد هذا الديوان كتبت في مرحلتين مختلفتين من حياة الشاعر الفكرية والسياسية، إذ تعود بعض قصائده إلى المرحلة التي سبقت انتماءه للحزب الشيوعي، في حين أنّ جُلّ قصائد الديوان كتبت في مرحلة تالية لهذا الانتماء, وقد تعرضت أجزاؤه الثلاثة للحذف[(2)].

ولم يكن ديوان الحماسة وحده قد تعرّض للحذف، إذ إن هناك دواوين أخرى للشاعر كانت عرضة لهذه الظاهرة مثل "مواكب الشمس" و "أغاني الدروب", وقد سبقت الإشارة إليهما.

---

(1) القاسم, سميح: ديوان **الحماسة**, ج1, منشورات مكتب الأسوار, عكا 1978, ص7.

(2) الأسطة, عادل: ظاهرة الحذف في أشعار سميح القاسم: الحذف والدلالات, الأدب الفلسطيني في المثلث والجليل, 2007, ص33.

ومن دواوينه الأخرى التي ألمّ بها الحذف:

- **دمي على كفي:**

فقد حذف الشاعر قصيدة واحدة منه, وهي بعنوان "إلـــى الشـــاعر الســـوفيتي يفغينـــي يفتوشنكو"[1].

- **ويكون أن يأتي طائر الرعد**

وحذف منه قصيدتين, وهما:

1- شمس أريحا

2- برلين تستعيد شعرها[2]

كما ذكر عادل الأسطة أنّ الشاعر قد حذف قصيدتين من "قرآن الموت و الياسمين"[3], ومقطـــع بعنوان عجيبة من "دخان البراكين"[4].

- **الموت الكبير**

حذف الشاعر منه قصيدة "درب لينين عبر الحواس الخمس"[5]. وإذا كان الشـــاعر قـــد حذف بعض القصائد التي أدرجها في دواوينه المختلفة، فإنه أقدم على إغفال بعض القصائد التي تمَّ نشرُها في صحف ومجلات مختلفة، ولم تتضمنها أيّة من مجموعاته الشعرية، ومنها:

1- الجرح المتمرد: وقد أدرجها الخطيب في ديوان الوطن المحتل تحت باب متفرقـــات، وأشار إلى أنها لم تظهر في أي من الدواوين المتوافرة لديه[6].

2- إلى إنسان محارب، وقد وردت في ديوان الوطن المحتل[7].

---

(1) القاسم, سميح: **دمي على كفي**, ص123.

(2) القاسم, سميح: **ويكون أن يأتي طائر الرعد**, ص 73, 92.

(3) الأسطة, عادل: ظاهرة الحذف في أشعار سميح القاسم: الحذف والدلالات, الأدب الفلسطيني فـــي المثلـــث والجليـــل, ص32.

(4) ينظر, السابق, ص 31.

(5)القاسم, سميح: **الموت الكبير**، منشورات دار الآداب، بيروت، وكتاب الجديد، حيفا 1973, ص 46.

(6) الخطيب, يوسف: **ديوان الوطن المحتل**, ص458.

(7) ينظر, السابق, ص460.

3 - شتاء[1].

المظهر الثاني: حذف المقاطع

حذف الشاعر بعض المقاطع من قصائده, ولكنّ ذلك قليل ونادر بالقياس إلى القصائد المحذوفة. وقد تجلى ذلك في قصيدة "زمن للخروج على يأجوج ومأجوج"[2] التي كتبها عام 1977، أي بعد المواجهات الدامية في يوم الأرض بعام واحد، يقول الشاعر في بدايتها:-

السيفُ في خابيةِ الزيت
في قمَرِ الصفيحِ والخِيام
وجُثتي تفاحةُ الموت
والعارُ في الحربِ وفي السلام[3]

إنّ القصيدة تركز على زمن الخروج على الاحتلال، فقد حان الخروج والتمرد، ولم يعد بوسع أحد أن ينكر ذلك الخروج الدامي بعد الهبّة التي شهدها الثلاثون من آذار عام 1976.

ويتداخل الواقع الذي تعيشه الجماهير الفلسطينية في الداخل مع الواقع الفني في القصيدة، إذ إن زمن الخروج لم يكن وليد اللحظة التي حان فيها، وإنّما امتدت جذوره إلى ما اختزنته الجماهير الفلسطينية في الذاكرة "خابية الزيت", وفي الواقع "الصفيح والخيام"، والقصيدة تعبر عن تجربة امتدت جذورها إلى النكبة, يقول:

يحكى يا مولانا الحاكم
أن حماراً وحشياً ما,
كان عدواً شرساً لنبات الأرض
يوماً ما
منذ ثلاثين سنة
كانَ أن ابتلعَ حمارُ الوحشِ الأحمَق
بذرةَ بطّيخ[4]

---

(1) القاسم, سميح: **شتاء**, الجديد, ع12, كانون الأول 1962, ص 37.
(2) القاسم, سميح: **الحماسة**، ج3, ص 19.
(3) ينظر, السابق، ص19.
(4) ينظر، السابق, ص 20.

وقد أخذ الشاعر يغوص في أعماق عروبة الأرض وعروبة الهوية التي ترسخت عبر ما ورثه عن أبيه وأمه، أي"عن الآباء والأجداد", يقول:

ماذا أفعلُ يا مَولانا... ماذا أفعل
ما دامَ أبي لم يَمنَحني اسماً جِرمَانيّا؟
ماذا أفعل
ما دامَت أمّي لم تمنَحني لغةً لاتينية؟[1]

وتمتد جذور التجربة في القصيدة إلى سياسة الاحتلال "الوالغ بدماء"[2]الشهداء وأجساد الأطفال الغضة، فالمحتلون فاشيون وأنذال، وهم أعداء الشمس، وأعداء القدس, وأعداء الحب، وأعداء الشعب[3].

لقد حشد الشاعر المعاني والصور المختلفة ليعبر عن رفضه للاحتلال، وتحدّيه لسياساته العنصرية. يقول:

لا نأكلُ مِن خبزِ السّلطان
نأكل من خبز الشعب
وبسيفِ الشعبِ سَنضرِب
وسنكسِرُ سيفَ السّلطانِ وعُنُقَ السّلطان[4]

كل ذلك من أجل الحفاظ على الأرض الموروثة عن الآباء والأجداد، فما زال الفلسطيني يحتفظ "بكواشينها" التي يتوارثها الخلفُ عن السلف, يقول الشاعر:

ما زِلنا نزرَعُ ما ظلّ مِنَ الأرضِ المَوروثة
كوشاناً يمتدُّ مِنَ اليدِ إلى اليد
وأباً عن جدّ عن جدٍّ عَن جد
وسنزرعُ ما سوفَ يظل
من أرضِ الأهل

(1)االقاسم, سميح: **الحماسة**، ج3، ص23, 24.
(2) ينظر, السابق, ص31.
(3) ينظر, السابق, ص32
(4) ينظر, السابق, ص 37.

وإذا سيّجتم آخرَ شِبرٍ بالألغام
وزرعتم مَوتانا بالشجَرِ السام[1]

وهكذا تتجلّى ثورة الشاعر بوجهها الفلسطيني الذي ينميه دم الشهداء، وأنّات الأهل الذين صودرت أرض آبائهم وأجدادهم، ولم يعد باستطاعتهم الوصول إليها رغم قربها منهم. وهذا الواقع ليس مقتصراً على قرية دون غيرها، فهو يمتد ليشمل قرى فلسطين ومدنها كلها.

لقد أقدم سميح القاسم على حذف هذه المضامين من القصيدة، وغيّر عنوانها حيث أصبحت في الأعمال الكاملة بعنوان" شظايا"[2]، ولعل العنوان الجديد يدل على ما تعرضت له القصيدة من الحذف، فلم يتبقَّ منها سوى تلك الشظايا التي لم تعد قادرة على الإيحاء بما كانت تدل عليه قبل الحذف.

وكما فعل الشاعر بهذه القصيدة، نراه يحذف بعض الأبيات من القصيدة "العمّانية" التي ألقاها في عمّان في أمسية شعرية بمناسبة الذكرى الأولى لتفجيرات عمّان[3]، ومطلعها:

للقدسِ يذبَحُني الغُزاةُ فمَن ترَى   يا ربّ يذبَحُني على عَمّانِ[4]

وقد هاجم الشاعر فيها "القاعدة", وعرّض بمجاهديها، وأشاد بالملك الأردني, وذكّره بجدّه "هاشم"، وواساه بما كان يشيّعه جده من قرابين.

ونشرت صحيفة الدستور الأردنية بعض الأبيات في معرض حديثها عن تلك الأمسية وتفاصيلها، ولكن الشاعر قد حذف الأبيات التي وردت في الدستور, ولم يدرجها في القصيدة, وهي:

والجاهليّةُ جدّدَت غَزَواتِها   فاجتاحَ قيسِيٌّ حِياضَ يَمَاني
وأسِرٌ للمَلِكِ العَزيزِ بشعبِهِ   وعلى يديَّ شقائقُ النعمَانِ
لا تأسَ عبدَ اللهِ جَدّكَ هاشمٌ   كم شيّعَ القربانَ بالقربانِ

---

(1) القاسم, سميح: **الحماسة**, ج3, ص 35, 36.
(2) القاسم، سميح: أ.ك ، مج2, 1991, ص 377.
(3) الدستور: عمان، الأردن, ع { 15253}, السبت 2006/11/11.
(4) القاسم, سميح: القصيدة العمانية, ديوان العرب, الخميس 16 تشرين الثاني (نوفمبر) 2006http://www.diwanalarab.com/spip?article6687, .

لا تأسَ أفواجُ النشامى عمّدَت   شرَفَ العروبةِ في دَمِ الفرسانِ[1]

لا شك أنّ هذه القصيدة تعبر عن موقف سياسي مباشر من قضايا تثير الحساسية في إطار الصراع بين أطراف عربية وإسلامية, يربطنا بكل منها من الوشائج ما لا يمكن للشاعر وغيره أن يتجاهله. فلا يستطيع الشاعر حقاً أن ينفضَ يديه مما يجري على الساحة العربية من أحداث تمس إحساسه ووجدانه من المحيط إلى الخليج. غير أن هناك مسألة يجب ألاّ تغيبَ عن البال، وهي تتعلق بطبيعة الموقف وطريقة التعبير عنه، فالشاعر ليس سياسياً، ولا يُطلبُ منه أن يكون شعره بياناً سياسياً يؤيد فيه هذا, ويعارض ذاك. إنّه يستطيع أن يتضامن مع أية جهة دون التعريض بالآخرين. فهو يحزن لما يسيلُ من الدم العربي في كل مكان على الأرض العربية بأيدٍ عربية، ويجب عليه أن يصوّر ذلك الحزن، ويعبر عن موقفه دون التعريض بالآخرين أو تجريحهم. فالقصيدة في هذه الحالة، لا يمكنها إيقاف النزيف، لأن التجريح والشتائم لا تجدي نفعاً في مثل هذه المواقف، كما أنها لا تستطيع أن تقف في وجه "القاعدة". إن الشاعر يستطيع التعبير عن مشاعره دون المساس بالآخرين، ودون أن يسئ لنفسه أو غيره, إذ إن مثل هذه المواقف المباشرة ربما تحمل الشاعر على حذف هذه القصيدة ذات يوم حين تتغير الظروف السياسية التي دفعته إلى كتابتها, كما فعل في قصائد الحماسة التي كان قد هجا فيها الأنظمة العربية حين قعدت عن نصرة الشعب الفلسطيني، وتآمرت مع أعداء هذا الشعب ضد طموحاته وآماله في الحرية والتحرير. يضاف إلى ذلك, أن الشاعر أحس بهذه الإشكالية في ذات الوقت الذي كتب فيه القصيدة، فحذف الأبيات التي مدح فيها الملك الأردني. وعلى الرغم من ذلك فقد أثارت القصيدة إشكالية سياسية أخرى للشاعر، وألّبت عليه شعراء من القاعدة، إذ نشرت منتديات الجزيرة "القصيدة الزرقاوية" موقعة باسم "ابن الرمادي", وهي قصيدة طويلة، تضمنت نقداً لاذعاً لسميح القاسم, وطرحت موقفاً مناقضاً لموقفه، ويقول فيها:

زدْهُم بمبتذلِ القريضِ لَطالما   وأدَ الحمائمَ ناعبُ الغربانِ
زدْهم فهُم لو أغرَقوكَ بسحتِهم   ستظلُّ تشكو لوعةَ الحرمانِ
....

---

(1) الدستور: عمان, الاردن, ع{15253}, 2006/11/11, 0http://www>addustour com/News/

ومدينةُ الزرقاءِ حلّت شَعرَها مُذ غابَ عَنها فارِسُ الفُرسَانِ
طفِقت تُحَدِّقُ في الوُجُوهِ فلم تَجِدِ ما قد يُمَيّزُكُم عَنِ النسوان(1)

وهناك قصيدة أخرى قد تعرضت إلى حذف بعض مقاطعها، وهي"أفكار تزاحمت بدون ترتيب"(2)، فقد تكونت هذه القصيدة من عدة مقاطع، حمل كلٌّ منها عنواناً فرعيّاً، وهذه العناوين هي: "المذلة، و؟، والقلق، والمهدي بن بركة، وعجيبة، ولو، وقال وهو ينشج على صدر أمه"(3) التي حذف الشاعر منها عجيبة في أعماله الكاملة1991. أما طبعة دار العودة2004, فقد تضمنت أربعة مقاطع تحت العناوين الآتية " القلق" و"عجيبة "و"لو" و"قال وهو ينشج على صدر أمه"(4), وحذف بعض المقاطع الأخرى, وأثبت بعضها الآخر في مواقع أخرى. ولا بد من الإشارة إلى أنّ الشاعر ربما لا يكون مسئولاً عن الأعمال الكاملة 2004, ولكنه مسئولٌ عن إعادة نشر بعض مقاطع القصيدة تحت عنوان آخر هو "تعديل على قصيدة احترقت"(5), ومنها المقطع الذي حمل عنوان "المذلة".

المظهر الثالث: حذف كلمة واستبدال كلمة بأخرى:

عمد الشاعر إلى حذف بعض الكلمات من بعض قصائده أو استبدالها بكلمات أخرى، ولا يضير الشاعر أن ينقّح شعره بين الفينة والأخرى، فقد سبقه إلى ذلك بعض الشعراء الذين عرفوا بشعراء الصنعة في العصر الجاهلي, وسميت قصائدهم بالحوليات والمقلدات والمنقحات والمحكمات(6), وكان هؤلاء الشعراء "يمتحنون وسائلهم ويجربونها, وما يزالون يبحثون عن "الأدوات" التي تكفل لشعرهم التفوق والنجاح, حتى لنراهم يفخرون بإجادتهم ومهارتهم"(7), يقول كعب بن زهير مخاطباً الشماخ وأخاه مزرّداً:

فمن للقوافي شانها من يحوكُها إذا ما ثوى كعبٌ وفوّز جرولُ

---

(1) ابن الرمادي: **القصيدة الزرقاوية**, الرد القاصم لظهر سميح القاسم, الجزيرة , منتديات الجزيرة , الجمعة 12شوال1427 الموافق12006/11/13 http:/www. aljzeera talk. Net
(2) القاسم, سميح: **دخان البراكين**, ص 95.
(3) ينظر السابق, ص 95, 96, 97, 98, 99.
(4) القاسم, سميح: **الأعمال الكاملة**, دار العودة, 2004, ص 182, 184.
(5) القاسم, سميح: **قرآن الموت والياسمين**, مكتبة المحتسب, القدس, ص131.
(6) ضيف, شوقي: **الفن ومذهبه في الشعر العربي**, دار المعارف, مصر, ط7, 1969, ص23.
(7) ينظر, السابق, ص23.

كفيتكَ لا تلقى من الناسِ واحداً تنخَّلَ منها مثلما نتنَخّلُ

نثقِّفها حتى تلينَ متونُها فيقصُر عنها كل ما يُتمثّلُ[1]

ففي هذه الأبيات ما يدل على أن الشعراء كانوا يتخيرون اللفظ الملائم في قصائدهم فضلاً عن تثقيفها وتقويمها بعد الفراغ منها, ولكن هناك فارقاً بسيطاً بين هؤلاء الشعراء وبين القاسم, وهو حذفه الكلمات التي تحمل دلالاتٍ معينة مهمة في حياته، إذ إنها تكشف عن طبيعة تفكيره في مرحلة بعينها, ولذا فإن تغييرها أو حذفها يدل على محو آثار تلك المرحلة من شعره, فهي تشي بدلالات على موقفه من العالم, ورؤيته الفكرية والسياسية والدينية. وهناك أسباب مختلفة دفعت الشاعر للحذف والتغيير، منها ما يتعلق بالنواحي الفنية، إذ قام الشاعر أحياناً باستبدال حرف بحرف، للمحافظة على الموسيقى الناتجة عن تآلف الكلمات وتواشجها، ومنها مايتعلق بالتغيرات التي طرأت عليه في مراحل لاحقة. وممّا حذفه القاسم أو استبدل به غيره:

1- استبدل الشاعر كلمة بكلمة لأسباب لغوية محضة حين استخدم الكلمة للدلالة على غير ما استعملت له في اللغة دون أن تكون من قبيل المجاز، ومثال ذلك قوله:

وصَهيلُ الخيلِ ما زالَ, وتقريعُ السيوف[2]

فقد استبدل كلمة "تهليل" بكلمة تقريع، وذلك لأن تقريع مصدر الفعل" قرّع" وتعني اللوم الشديد، وكان الشاعر قد استخدمها للدلالة على معنى القراع والمقارعة، ولكن هناك فرقاً بين المعنيين دفعه لتغييرها إلى "تهليل" ذات الاستخدام المجازي.

وقد حذف الشاعر بعض المفردات، واستبدل بها غيرها, لأسباب تتعلق بالدلالة، ومن ذلك قوله:

يا قرَانا.. نحنُ لم نَسْلُ.. ولم نَغدُرِ الأرضَ التي صارتَ يَبَابا

خِصبُها يهدرُ في أعراقِنا أمَلاً حُرّاً, ووَحياً , وطِلابا[3]

---

(1) ديوان كعب بن زهير,**دار القاموس الحديث**، بيروت، 1968، ص47. ثوى: مات, جرول: الحطيئة, ثقّف: قوّم, تنخّل: اختار.

(2) القاسم, سميح: **أغاني الدروب**, ص17.

(3)ينظر، السابق, ص 41.

فقد استبدل كلمة "أعماقنا" بكلمة "أعراقنا", وذلك لسبب يتعلــق بــالمعنى والدلالــة, فتعلــق الفلسطيني بأرضه يكمن في أعماقه, وهو بذلك يصور العلاقة المتينة بــين الأرض والإنســان. ومن هذا المنطلق غيّر الشاعر كلمة "عمي" في قوله:

وبَكَت ليلى, وشدَّت يَدَها حدَّ الزّناد
الحصادَ!
الحصاد!
يا بَني عمّي الحصاد! [1]

فقد استبدل بها كلمة "أمي", والأم هي الأرض, وتوحي بتلك العلاقة المقدسة القائمة بينهــا وبين أبنائها الذين يشدون الزناد دفاعاً عنها.

2- حذف الشاعر بعض الكلمات والعبارات خشية الاتهام بالمباشرة والنثرية، وقد أشار إلى مثل هذه العبارات في أثناء حديثه عن قصيدة "ليلى العدنية", ومثال ذلك, حذفه عبارة " أول الأخبــار كان" في قصيدة "القديسات الخمس"[2] , يقول:

وجرعنا كأسنا المزّ, فخدّرنا الجراح

ثمّ قلّبنا -على أعصابنا-صحف الصباح

أول الأخبار كان: "[3]

فقد حذف العبارة الأخيرة في الأعمال الكاملة[4], كما حذف عبارة "إذا حدثت يا هــذا" مــن قصيدة "في ذكرى المعتصم" التي يستهلها بقوله:

إذا حدّثت يا هذا .. فبشِّر قاتلاً بالقتل[5].

---

(1) القاسم, سميح: **دخان البراكين**, ص22.
(2) ينظر السابق, ص 87.
(3) ينظر السابق, ص 89.
(4) القاسم, سميح: أ.ك. مج1, ص309.
(5) القاسم, سميح: **دمي على كفي**, ص107.

فقد أغفل هذه العبارة في الأعمال الكاملة, واستهل القصيدة بقوله:

.. فبشّرْ قاتلاً بالقتلْ

وبشِّر سارقاً أرض الجياع وقمحهم .. بالمحلْ

وبشِّرْ هاتكَ الأعراضِ .. بالعار

وبشِّر ملحداً بالشمسِ.. أن سيؤول للنارِ"[1]؟

وهذا الحذف يعود إلى أسباب فنية محضة.

3- استبدل الشاعر بعض الكلمات بغيرها للحفاظ على الانسجام الموسيقي الذي ينجم عن اتساق المقاطع الصوتية العروضية. ومن ذلك:

حذفُ كلمةِ "حمامة" مرتين في قصيدة "أمشي", حيث يقول:

في كفي قصفة زيتون, وحمامة
وعلى كتفي
نعشي
وأنا .. أمشي[2]

ويبدو أن الشاعر قد تنبّه إلى حذف هذه الكلمة بعد أن تمّ تلحين القصيدة وغناؤها.

والسبب ذاته دفعه إلى استبدال كلمات أو حذفها، ويتكون بعضها من حرف واحد، مثل تحول اللام إلى كي في قصيدة "الجسد", يقول:

جسدي يفعلُ بي ما يَحلو لَهُ
لأفعلَ ما يحلو ليَ بالروح[3]

وقد استبدل بلام التعليل كي، وصارت العبارة:

---

(1) القاسم, سميح: أ.ك. مج1, ص208.

(2) القاسم, سميح: **دخان البراكين**, ص 32, 33.

(3) القاسم، سميح: **قرآن الموت والياسمين**، ص56.

كي أفعل ما يحلو لي بالروح[1]

ومثل ذلك فعل بكلمة: "شواهد"، وأدخل عليها.." ال التعريف", كما أدخلها على الفعل المضارع " تنبض" في قوله:

عفوك ياقناطر الرخام

عفوك ياشواهد تنبض فوق الأضرحة"[2]

فقد أصبحت في الأعمال الكاملة كما يلي:

عفوك يا قناطر الرخام عفوك

يا الشواهد التنبض فوق الأضرحة"[3]

4- حذف الشاعر بعض الكلمات التي تخلو من الشاعرية والإيحاء، فضلاً عن ثقل وقعها على الأذن، ومن هذه الكلمات كلمة "استشاطت" التي حذفها من قصيدة "في ساعات الليل المتأخرة" [4]، في قوله:

خرَجوا في الليلِ,
كانوا أربعَة
واستشاطتْ فجأة, مِن سفحِ تلٍّ، زوبعَة[5]

فقد حذف هذه الكلمة, ولم يستبدل بها أخرى, إذ وردت في الأعمال الكاملة كما يلي:

خرجوا في الليل
كانوا أربعة
فجأة في سفح تلٍّ, زوبعة[6]

---

(1) القاسم, سميح: أ.ك، مج1, ص536.

(2) القاسم, سميح: **قرآن الموت والياسمين**, ص 57.

(3) القاسم, سميح: أ.ك, مج1, دار الهدى, ص539.

(4) القاسم, سميح: **قرآن الموت والياسمين**, ص 34.

(5)ينظر السابق, ص34.

(6)القاسم, سميح: أ.ك. مج1, ص510.

وهذا السبب دفعه لحذف كلمة "زمزميتك" من قصيدة" الرجل الأخير"في ديوان "جهات الــروح", يقول:

لا بأسَ بجرعةِ ماءٍ أخيرة
ماءُ زمزميتكَ* آسنٌ ساخنْ(1)

وقد دفعه ذلك إلى حذف عدة كلمات معها دون أن يستبدل بها غيرها.

5- حذف القاسم بعض الكلمات لأسباب دينية ومثاله: حذف كلمة "وإلهاً" التي استبدل بها كلمة " وشهيداً"(2).

6 - وحذف بعض الكلمات واستبدل بها غيرها، لما تحمله هذه الكلمــات مــن معــان ودلالات أيديولوجية، فقد حذف الشاعر كلمة "الشيوعيين" من مقدمة قصيدة "شهداء الحب"(3)، إذ جاء فــي المقدمة "وقد كتب سميح القاسم هذه القصيدة في غمرة الأنباء الواردة من العراق آنــذاك, عــن تعذيب الشيوعيين واختطافهم وقتلهم"(4), واستبدل بها كلمة "الوطنيين" في أعماله الكاملة(5).

المظهر الرابع: تغيير العناوين أو حذفها:

تعرض عنوان "ويكون أن يأتي طائر الرعد" للتغيير، حيث أصبح في"انتظــار طــائر الرعد"(6), ومن الممكن ألاّ يكون الشاعر مسئولاً عن ذلك، إذ "كانــت إعــادة طباعــة بعــض الدواوين في البلاد العربية تستهدف الربح المادي أساساً ممّا حدا بــبعض الناشــرين، طباعــة الديوان الواحد بأكثر من اسم، أو إعادة طبع مجموعة من القصائد من عدة دواوين تحت عنوان جديد وإن لم تختلف القصائد"(7). وهذا العنوان ذاته "في انتظار طائر الرعد" قــد حملتــه فــي

---

* الزمزمية: سقاء صغير يحمل فيه المسافر الماء.

(1) القاسم, سميح: **جهات الروح**, منشورات عربسك, حيفا 1983، ص44.

(2) القاسم, سميح: **قرآن الموت والياسمين**, ص33.

(3) الأسطة, عادل: **ظاهرة الحذف في أشعار سميح القاسم:** الحذف والدلالات, الأدب الفلسطيني في المثلث والجليل ص 32.

(4) القاسم, سميح:**الحماسة**، ج1, ص 36.

(5) القاسم, سميح: أ.ك, مج2، ص390.

(6) القاسم, سميح: أ.ك، مج1, بيروت، 2004, ص221.

(7) أبو إصبع, صالح: **الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة**, ص11.

الأعمال الكاملة قصيدة كانت بعنوان "طائر الرعد"[1] في المجموعة الشعرية ذاتها التي حملت عنوان "ويكون أن يأتي طائر الرعد".

وقد لجأ الشاعر أحياناً إلى حذف بعض العناوين التي حملتها قصائده، سواء في ذلك العناوين الرئيسة أو الفرعية "الثانوية" التي تسهم في إضاءة الجو العام للنص الشعري أو توضيحه أو تقسيمه، ومن العناوين المحذوفة:

1) "أفكار تزاحمت بدون ترتيب"[2]، حذف الشاعر هذا العنوان من الأعمال الكاملة التي أصدرتها دار الهدى 1991, كما حذف بعض مقاطع القصيدة. ولكنه عاد وأثبت العنوان في الأعمال الكاملة 2004[3], وحذف مقاطع من القصيدة ليثبتها في مواقع أخرى.

ولعل ما جرى من حذف أو تغيير لعنوان القصيدة وبعض مقاطعها يعود إلى ما تعرضت له القصيدة من حذف في ديوان الوطن المحتل، ويلاحظ أيضاً, أنّ الشاعر قد نشر بعض مقاطع هذه القصيدة تحت عنوان "تعديل على قصيدة احترقت".

2) حذف الشاعر عنوان "من وراء القضبان"[4], وهي قصيدة تضمنت أربعة مقاطع، أغرق الاحتلال المقطعين الثاني والثالث منها "بالحبر الأحمر".

وقد تغيرت بعض العناوين، واستبدل بها الشاعر عناوين جديدة، ومن هذه العناوين:

أ – "لست نجماً بارداً يا أرضُ... نيراني كثيرة"[5].

لقد تغير هذا العنوان بعد أن استبدل الشاعر به عنواناً آخر، وهو"توّجوا الموت ليقتلوه في أعالي الظهيرة"، وكلا العنوانين استمدّهما الشاعر من كلمات القصيدة. ولكن العنوان الثاني

---

(1) القاسم، سميح:أ.ك, مج1، بيروت 2004, ص 270.

(2) القاسم، سميح: **دخان البراكين**، ص 95.

(3) القاسم, سميح:أ.ك , مج1, 2004, ص181.

(4) القاسم, سميح: أ.ك. مج1, دار الهدى, ص49.

(5) القاسم, سميح: **الجديد**, ع 10,9, أيلول وتشرين الأول 1971, ص 6.

أدلُّ على تمثل التجربة العامة، لأنه يتحدث بضمير الغائب، في حين أنّ العنوان الأول قد أُسـند إلى ضمير المتكلم الذي يوحي بالذاتية إلى حد ما.

ب - " زمن الخروج على يأجوج ومأجوج"(1)

استبدل الشاعر به عنواناً آخر هو "شظايا"(2) في الأعمال الكاملة، ويدل العنوان الجديد على ما طرأ على القصيدة من حذف، إذ حذف الشاعر أكثر مقاطعها، وتـمّ تقطيـع أوصـالها، ويبدو أنّ ما تعرضت له القصيدة من حذف مقاطعها، هو الذي دفع الشاعر لتغيير عنوانها بعـد أن لم تعد مقاطع القصيدة تلائم زمن النكوص عن الثورة.

ج- وقد تغيرت بعض العناوين لأسباب فنية، إذ تغير عنوان قصيدة "سـقوط الأقنعـة"(3) مـن الطبعة الأولى إلى عنوان "إلى الملك فيصل"(4) في الطبعة الثانية من ديوان "ويكـون أن يـأتي طائر الرعد". وسبب هذا التغيير فني محض، إذ قام الشاعر بإصدار ديوان في السنة ذاتها حمل عنوان "سقوط الأقنعة"، وقد تمّ التغيير خشية اللبس، وظهرت القصيدة فـي الأعمـال الكاملـة بعنوانها الأول "سقوط الأقنعة ".

وقد غيّر الشاعرُ بعضَ العناوين الفرعية في قصائده، فبعد أن قام بتقسيم قصيدة "أصـوات من مدن بعيدة "(5) إلى عدة أقسام، وعنون كلاً منها برقم معين، قام بحذف الأرقام واستبدل بهـا أسماء مدن باستثناء الرقم "1" الذي ظلّ محافظاً على وجوده، أما الأرقام المحذوفة وأسماء المدن فهي:

1- الرقم 2 - صوت من كنشاسا
2- الرقم 3 - من هنوي
3- الرقم 4 - من سايجون

---

(1) القاسم, سميح: **الحماسة**, ج3، ص19.
(2) القاسم, سميح:أ.ك، مج 2, 1991, ص 377.
(3) القاسم, سميح: **ويكون أن يأتي طائر الرعد**, ط 1،1969، ص5.
(4) القاسم، سميح: **ويكون أن يأتي طائر الرعد**، ط2، 1969، ص5.
(5) ينظر, السابق, ص 13.

4- الرقم 5 - من يوهانسبرغ
5- الرقم 6- من كركوك
6- الرقم 7 - آخر من سايغون
7- الرقم 8 - من حيفا [1]

وقد حذف الشاعر هذه الأرقام التي تقتصر وظيفتها على تقسيم القصيدة إلى مقاطع مختلفة, واستبدل بها أسماء المدن التي تفتح النص على حقول دلالية متعددة, فها هي أصواتها تخترق الحصار والمعاناة وتعبر الآفاق لتشكل وحدة إنسانية على مستوى البناء النصي باعتبارها معادلاً للواقع الذي يتشوّف الشاعر لاستبداله بواقع التمزق والظلم. وعاد الشاعر ليحذف أسماء المدن من الأعمال الكاملة[2].

المظهر الخامس:حذف المقدمات والإهداءات

حذف الشاعر بعض المقدمات التي صدّر بها دواوينه الشعرية أو قصائده المختلفة. ولعل هذه المقدمات تعبر بالأساس عن الحالة النفسية الشعورية التي يعيشها الشاعر في أثناء كتابته القصيدة، وخاصة تلك المقدمات الدينية أو الأسطورية أو التاريخية التي تختزل الإحساس الشاعري ببضع عبارات تلقي الضوء على عالم القصيدة والعالم الداخلي للشاعر، وتكشف عمّا يختزنه في اللاشعور. ويبدو أنّ تعاقب الزمن ومروره على القصيدة يمحو بعض الآثار النفسية التي علِقت بذات المبدع في أثناء تشكل التجربة الشعورية، وبالتالي فإنه يقوم بمحو تلك المعالم أو الملامح التي تشي بالدلالة على تلك الآثار. ولا بد من توضيح ذلك بالأمثلة، ففي ديوان "دَمِي على كفّي" حذف الشاعر تلك المقتطفات من أقوال السيد المسيح التي صدر بها الديوان، وهي:

" قد أتت الساعة ليتمجد ابن الإنسان "

" الحق الحق أقول لكم إن لم تقع حبة الحنطة في الأرض، وتمت* فهي تبقى وحدها، ولكن إذا ماتت فهي تأتي بثمر كثير"[3].

---

(1) القاسم, سميح: **ويكون أن يأتي طائر الرعد**, ط2, ص13-31.
(2) القاسم, سميح: أ.ك, مج1, 1991, ص 410 وما بعدها.
* هكذا وردت في المصدر, ينظر, القاسم, سميح, **دمي على كفي**, ص7.
(3) القاسم, سميح: **دمي على كفي**, ص7.

وتحمل أقوال السيد المسيح دلالات على تلك الظروف التي عاشتها الجماهير العربية في الأرض المحتلة قبل عام 1966, فهي تدل على التضحية والإيثار والعمل المشترك في النضال ضد الاحتلال. "فمأساة الشعب العربي الفلسطيني هي طريقه إلى الحياة وسقوط هذا الشعب بالكارثة سوف يكون نقطة خلاص جديدة رائعة، وإذا كان الشعب الآن في حالة كمون فهو أشبه بالحبة في جوف الأرض، لا بد أن تعيش تحت التراب أياماً حتى تنمو وتثمر"[1].

والقول الثاني "هذه وصيتي أن تحبوا بعضكم بعضاً، كما أحببتكم, ليس لأحد حُبّ أعظم من هذا أن يضع أحد نفسه لأجل أحبائه"[2] . إنها دعوة مماثلة لسابقتها، إذ إنها تكرّس المحبة بين أبناء الوطن. ولا تختلف العبارة الثالثة عن سابقاتها، وفيها يقول:

"إن كانوا قد اضطهدوني فسيضطهدونكم, وإن كانوا قد حفظوا كلامي فسيحفظون كلامكم"[3]

فهي تدل على وحدة المصير الذي ينتظر أبناء الشعب الفلسطيني تحت الاحتلال, فلا بد لهم من التنبه لدسائس الاحتلال ومؤامراته.

ولكن ألا يحق للباحث أن يتساءل عن سبب حذف هذه العبارات ؟ أو ليست الأرض هي الأرض في كل زمان ؟ أما زالت الأرض محتلة ؟ ألا تستحق الفداء والتضحية في كل زمان؟ إن الإحساس المتوهج في الذات الشاعرة في الستينيات قد خبا وخفَت ولم يعد له من مسوغ في مرحلة تصدع يقينية الشاعر, إذ إنّ حذف مثل هذه الأقوال يعود إلى خيبة الأمل التي ألمّت بالقاسم في هذه المرحلة التي شهدت استشراء مرض "السلام غير العادل" الذي تشرعه القوى الإمبريالية، وتحاول فرضه بالقوة على الشعوب المغلوبة على أمرها.

وكما حذف القاسم هذه العبارات المأخوذة من الإنجيل حذف، أيضاً, الآيات القرآنية التي صدر بها ديوان "أغاني الدروب", وهذه الآيات هي:

---

(1) النقاش, رجاء: **أدباء معاصرون**, مطبعة الإنجلو المصرية 1968, ص275.

(2) القاسم, سميح: **دمي على كفي**, ص 7.

(3) ينظر, السابق, ص 7.

﴿وَنُفِخَ فِي ٱلصُّورِۚ ذَٰلِكَ يَوۡمُ ٱلۡوَعِيدِ ۝٢٠ وَجَآءَتۡ كُلُّ نَفۡسٖ مَّعَهَا سَآئِقٞ وَشَهِيدٞ ۝٢١ لَّقَدۡ كُنتَ فِي غَفۡلَةٖ مِّنۡ هَٰذَا فَكَشَفۡنَا عَنكَ غِطَآءَكَ فَبَصَرُكَ ٱلۡيَوۡمَ حَدِيدٞ﴾(1).

إنّ هذه الآيات الكريمة توحي بالبعث الذي أوعد الله الكفار في أثنائه بالعذاب, فيأتي كل إنسان معه ملَكان، أحدهما يسوقه إلى المحشر، والثاني يشهد عليه(2). إنّ الشاعر قد استخدم الآيات الكريمة للإيحاء بأن هناك ثورة وبعثاً جديداً، سينطلق من الأنقاض وسيحاسب هؤلاء المحتلين الغافلين عن تطلعات أبناء شعبه وآمالهم. "فالشعب سوف يقف على قدميه، والظالمون سوف يدفعون الثمن وسوف يكتشفون فداحة خطئهم وجريمتهم"(3).

وهكذا يلاحَظ أن الشاعر يستخدم بعض المواقف الدينية موظفاً إياها للكشف عن المشاعر المختزنة في ذهنه, إنّه يحس بالثورة والتمرد، فيستعين بالنص الديني للتعبير عن إحساسه إزاء واقعه, وهو يسمو بذلك على التعبير المباشر ويتجاوزه. ولكنه يقدم فيما بعد، على حذف هذه الآيات، لما أحسّ به من الظلم والغبن الذي فرض على شعبه في وقت لم يعد فيه الشاعر قادراً على الفعل.

وقد أشار عادل الأسطة"(4)إلى بعض ما حذفه سميح القاسم من المقدمات التي تضمنتها دواوينه السابقة, ومنها:

1. مقدمة قصيدة "ليلى العدنية" التي يقول فيها:

إلى واحد من فدائيّي الشمس في جنوبنا المقاتل...

واحد .. من الرجال الذين أرادوا الحرية
فاخترقوا إليها الموت !
إلى الجندي الذي صنع من عظام أطفاله القتلى,

---

(1) سورة ق، الآيات 20 – 23.

(2) الصابوني, محمد علي, **صفوة التفاسير**, ج3, دار الفكر للطباعة والنشر, بيروت 2001, ص227.

(3) النقاش، رجاء: **أدباء معاصرون**، ص 275.

(4) الأسطة, عادل: **ظاهرة الحذف في أشعار سميح القاسم:** الحذف والدلالات, الأدب الفلسطيني في المثلث والجليل، ص 29.

سكاكين ثار
ومناجل حصاد
ومن حجارة بيته المنسوف,
صنع تماثيل أطفال..
وقوّارات ورد [1]

2. مقدمة قصيدة "طلب انتساب إلى الحزب"[2].

3. حذف المقطع النثري الأخير الذي ذيّل به قصيدة "انتقام الشنفرى"[3].

وقد حذف الشاعر المقدمة الأولى بعد ما حدث من تحولات سياسية وفكرية في الوطن العربي, وتصدع ما أنجزته الثورة اليمنية الجنوبية. أما المقدمة الثانية, فقد عبّر فيها الشاعر عن النشوة التي أحسّ بها حينما أقدم على الانضمام للعمل الحزبي الذي يعزز مواقفه في مواجهة الاحتلال, والعمل الحزبي يشعر الإنسان – إلى حد كبير– بالقدرة الخلاقة على العمل والتغيير, على الرغم مما يشير له الصراع من عدم التكافؤ، فالإنسان الحزبي يحس بأنّه أقوى من السجان، وهذا ما حمل الشاعر على أن يصدّر قصيدته بهذه المقدمة التي أحسّ خلالها أنّه لم يكن وحيداً في السجن، فهناك رفاقه في كل العالم يقفون إلى جانبه، وهذا يشعره بصلابة موقفه. أما المقطع النثري من قصيدة "انتقام الشنفرى", فقد كتبه القاسم إنصافاً لنفسه من عروة بن الورد أو من يرمز إليه "عروة", في مرحلة أحس فيها بظلم النقاد له, ولكنه عندما شعر ببعض الرضا عن الدراسات النقدية التي تناولت شعره في مرحلة لاحقة, حذف هذا المقطع[4]. إن انتهاء مرحلة الإحساس بالظلم في حياته الأدبية دفعه إلى حذف هذا المقطع لأنه لم يعد يمثل شيئاً.

وهناك مقدمات وإهداءات أخرى حذفها الشاعر, ومنها:

---

(1) القاسم, سميح: **دخان البراكين،** ص9.

(2) القاسم, سميح: أ.ك.مج1, 1991, ص295.

(3) القاسم، سميح: **جهات الروح،** ص 38, وقد أشار عادل الأسطة إلى ذلك في دراسته: ظاهرة الحذف في أشعار سميح القاسم: الحذف والدلالات, الأدب الفلسطيني في المثلث والجليل, ص32.

(4) الأسطة, عادل: **ظاهرة الحذف في أشعار سميح القاسم:** الحذف والدلالات, الأدب الفلسطيني في المثلث والجليل, ص39.

1 – مقدمة قصيدة "أطفال رفح" [1], ويقول فيها "هدية متواضعة بمناسبة عيد المساخر"[2].

2– وحذف بعض الرموز التي تصدّرت قصيدة "الموت مع سبق الإصرار"[3], وهي "إلــى س. ب. س"[4].

كما حذف الشاعر مقدمات بعض الدواوين, ومنها:

1– المقدمة القصيرة التي صدّر بها ديوان "دخان البراكين"[5]، وهي "حين يفرغ الحاكمون مــن كلامهم، سوف يتكلم المحكومون"[6], وهي من أقوال (بريخت).

2– حذف الإهداء في ديوان "أغاني الدروب", وهو "إلى الذين سدّ لهواتهم غبار الدروب لعلهــم يجهرون!!"[7].

وهكذا يلاحظ أنّ سميح القاسم أخذ يتخلصُ من بعض القصائد والمقدمات والإهــداءات التي توحي بدلالات معينة أو تمثل بعض المواقف الفكرية والسياسية التي لم يعد يؤمن بها، وقد حدث ذلك بعد ما تعرضت قناعاته بها, وبما تمثله من مواقف, إلى الاهتزاز والتصدع.

---

(1) القاسم, سميح: **الموت الكبير**, ص115.

(2) القاسم, سميح: **أطفال رفح**, الجديد, ع2, شباط 1969, ص9.

(3) القاسم, سميح: **قرآن الموت والياسمين**, ص15.

(4)القاسم, سميح: أ.ك, مج1, 1991, ص489.

(5) ينظر, السابق, ص226.

(6) القاسم, سميح: **دخان البراكين**, ص7.

(7) القاسم, سميح:**أغاني الدروب**، ص6.

المبحث الثالث

عواملُ الحذف في شعر سميح القاسم

تعد النصوص الشعرية التي حذفها سميح القاسم من شعره جزءاً من الحركة الأدبية الفلسطينية التي استمدت مضامينها من الصراع بكل أبعاده وجوانبه، إذ جسدت موقفه من الكفاح والنضال الوطني والاجتماعي والسياسي في الأرض المحتلة، واكتسبت منه معالم وجهها المقاوم.

لقد استمد شعر الأرض المحتلة نجاحه من كونه تشكيلا للتجارب الشعورية التي اندغمت في التربة الحقيقية للشعر, وهي المعاناة التي أدت إلى الانصهار التام بين التجارب الذاتية والتجارب العامة. وبناءً على ما سبق، فإن حذف ما تمّ حذفُهُ من شعر القاسم أمرٌ لافت، لأنّه يمس جانباً بارزاً من الشعر الذي كتبه الشاعر في مرحلة آمن فيها "أنّ فنّ القضية هو وحده الفنّ الخالد... والأيدولوجيا من شأنها أن تمنح العمل الفني حرارة وتوهجاً هائلين"[1]. وقد استمد شعره خلودَه مما تضمنه من التجارب الإنسانية, وهي تجارب تمنح الشعر سر القدرة على التأثير في المتلقي في فترات أبعد من اللحظة التاريخية التي نشأ فيها[2]. وهنا لابد من التساؤل حول ما إذا كان الشاعر قد استهدف, بهذا الحذف, محوَ معالم تجربته الفكرية والسياسية من الذهنية الفلسطينية ومن على صفحات الأعمال الكاملة لأسباب جمالية, أم لأسباب أخرى تتعلق بالتغير في الفكر والمثل والذوق الجماعي, وتعرض الثقافة المرجعية إلى التحول[3] والتبدل الذي أثر بدوره في بروز هذه الظاهرة التي ترافقت مع تغير الموقف من الشعر والرؤية الشعرية.

حذف القاسم القصائد التي مثلت لوناً معيناً في شعره، وهو ذلك اللون الذي مجّد به لينين والشيوعية، وكان هذا اللون الشعري قد وسم الشعر الفلسطيني المقاوم بسمات إنسانية منشؤها الموقف من النضال العالمي الذي تخوضه الشعوب المقهورة من أجل الحرية.

---

(1) االقاسم, سميح: **عن الموقف والفن, الجديد**, ع3, آذار 1969, ص43.

(2) آرنست فيشر: **ضرورة الفن**, ط1, ت. أسعد حليم, هلا للنشر والتوزيع, الجيزة 2002, ص15.

(3) بيير– مارك دو بيازي: **النقد التكويني**, مدخل إلى مناهج النقد الأدبي, ص54.

ومن هنا تبرز أهمية دراسة هذه القصائد والتعرف إلى الأسباب والعوامل التي حملت الشاعر على حذفها, بعد أن كان يعتز بها اعتزازاً شديداً, فهي "منزوفة من لحمه ودمه"[1], بما تمثله من التمرد والغضب الذي تميز به الشاعر في تلك المرحلة.

ولا بد من وقفة هادئة لتوضيح العوامل التي تشكلت على أساسها ظاهرة الحذف في شعره. ورغم تفاوت هذه العوامل في التأثير في تشكل هذه الظاهرة وبروزها، فإنّه يجدر القيام بتوضيح أثر كلٍّ منها فيما طرأ من حذف على شعره, ومن العوامل البارزة التي أسهمت في حذف هذه القصائد:

1- العامل الفكري "الأيدولوجي ".

2 - العامل السياسي.

3 - العامل الجمالي.

العامل الفكري"الأيديولوجي":

قد يكون هذا العامل من أكثر العوامل تأثيراً في بروز ظاهرة الحذف في شعر القاسم، إذ إنّ كثيرًا من قصائده المحذوفة، تدور من حيث المضمون حول الفكر الماركسي، والحزب الشيوعي، والثورة الاشتراكية التي مجدها في تلك القصائد. وتشكل هذه المضامين المتشابهة ظاهرة عامة إلى الحد الذي يمكن معه أن يؤكد الباحث أنّ مضمون هذه القصائد كان وراء حذفها واستئصالها من أعماله الكاملة.

وتعود معظم هذه القصائد إلى المرحلة التي شهدت انتماء الشاعر للحزب الشيوعي وتشبثه به، وتغنيه براياته الحمر، الأمر الذي دفعه للدعوة الصريحة والمباشرة للحزب على مستوى القصيدة. وترافق ذلك مع إعلانه موقفاً مماثلاً- على مستوى التنظيرات الأدبية والنقدية- من الواقعية الاشتراكية التي تدعو إلى الالتزام, وترى" أن التزام الشاعر بموقف فكري

---

(1) القاسم, سميح: **الحماسة**، ج1, ص9.

لا يضير الشعر في شيء, أو يناقض طبيعته, بل هو– على العكس – يضمن له الفعالية والأهمية, ويحقق للشاعر الوصف القديم, أنه نبي قومه, وطفلهم وخادمهم, في آن واحد"[(1)].

ويرى الشعراء الماركسيون أن هناك غاية اجتماعية للأدب[(2)], فهو يقوم بدور جوهري في كشف العلاقات الاجتماعية, وفي تنوير الناس في مجتمعات يسيطر عليها الظلام وفي معاونة الناس على إدراك الواقع الاجتماعي وتغييره[(3)], يقول:

الشرق في غده نهارٌ صاعدٌ والغربُ في غده دجىً تنهارُ

علمُ الشيوعيينَ .. أيَّةُ خرقةٍ تبقى, غداة يهزُّهُ الأحرارُ؟

علمُ الشيوعيين .. خلفَ هديرِه يمشي الزمانُ, وترسم الأقدارُ[(4)]

لقد أطلق القاسم هذه الصرخة عام 1967, وكان آنذاك شيوعيّاً, ولكنه عاد ليحذفها من الأعمال الكاملة بعد أن ترك الحزب. وكما حذف القاسم هذه القصيدة، قام بحذف غيرها من القصائد التي انطلق فيها من رؤيته الفنية المرتكزة إلى النظرية الماركسية التي ترى "أنّ الفنان يحقق سعادته وأدبه بالتصاقه التام مع الحزب، ومع العمال، ويرى نفسه مجرد عامل في مجال الفن والأدب"[(5)]، وهذا الموقف دعاه إلى التغني بالطبقة العاملة في احدى قصائده المحذوفة، يقول:

فتقحّمُوا الصّعبَ العَصِيبَ تقحّمُوا

بالرايةِ الحَمراءِ... يا عُمّالُ!

عزمُ المطارقِ والمناجِلِ عَزمُكُم

فتقدّموا. ما في الحياةِ مُحَالُ[(6)]

---

(1) إسماعيل, عزالدين: **الشعر العربي العاصر**, قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية, ط3, دار الفكر العربي 1978, ص 395.

(2) ديفد, ديتش: **مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق**, ص552.وينظر, رينيه, ويلك, أوستن وارين: نظرية الأدب, ص99.

(3) آرنست, فيشر: **ضرورة الفن**, ص17.

(4) القاسم, سميح: **الحماسة**, ج2, ص 39,38.

(5) عيد, رجاء: **فلسفة الالتزام في النقد الأدبي**, منشأة المعارف, الاسكندرية 1986, ص 160.

(6) القاسم, سميح: **الحماسة**, ج1، ص46–47.

وكذلك قوله في قصيدة "من أول الأرض إلى أواخر السماء":

فلتنسجوا اللواءْ
لتنسجوا رايتنا الحمراءْ
يا أيّها الأبطالْ
وليخفقْ اللواءْ
من أوّل الأرضِ إلى أواخرِ السماءْ
ولتنشدْ الشعوبُ مارشَ المجدِ للعمّالْ [1]

كتب القاسم هذه القصائد في إطار موقعه الفعلي في الحزب الشيوعي في تلك المرحلة التي شهدت المدّ الثوري الشيوعي على الصعيد العالمي، فـ"كل شاعر يختار موقفه داخل الإطار الثوري لعصره ومجتمعه، وكل شاعر يتحرك داخل هذا الإطار. وهذه العلاقة الديناميــة بــين الشاعر والإطار العام للحياة هي ما يؤكد مرة أخرى ثورية الشعر المعاصر[2]". ولكن تصــدع فكره حمله على إعادة النظر في شعره، ومراجعته، فأخذ "يحذف قصائد كانت تنسجم مع مرحلة، ولم تعد تنسجم مع المرحلة الجديدة، حذف سميح القصائد التي مجّد فيها" لينين" و "الشيوعية"[3], كما تخلى عن الشعر الذي مجد فيه الثورة البلشفية التي أطلق عليها اسم " ثورة الجذع "[4] التــي أثمرت فروعها في أنحاء العالم المختلفة.

كان الشاعر يؤمن "أن الطريق الصحيح أمام حركة التحرر العربي هي فــي ممارســة مبادئ الاشتراكية العلمية، بشكل علمي"[5]، وانطلاقاً من هذا الإيمان كتب هذه القصائد التي أقدم على حذفها بعد أن اهتزت قناعاته الفكرية و السياسية، وعبّر في مقابلاته وكتاباته النثرية عن " خيبته من إخفاق المشروع الاشتراكي والمشروع القــومي والمشــروع الــوطني"[6]. إنّ هــذا الإحساس قد دفع الشاعر لتغيير مواقفه ورؤيته الشعرية فــي ظــل "مرحلــة الشــك والقلــق

(1) القاسم, سميح: **الحماسة**, ج2 ص33.
(2) إسماعيل، عزالدين: **الشعر العربي المعاصر**, قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية, ص 399.
(3) الأسطة، عادل: **أدب المقاومة من تفاؤل البدايات إلى خيبة النهايات**، ص 114.
(4) القاسم، سميح: **الحماسة**، ج1، عنوان قصيدة "ثورة الجذع ", ص85.
(5) دكروب, محمد: **لقاء مع سميح القاسم**, حياتي وقضيتي وشعري, الطريق, ع ك1, نقلا عن الجديد, ع 5,4, نيسان وأيار 1969 ص 26.
(6) طه, المتوكل وآخرون: **حوارمع سميح القاسم**, الشعراء, شتاء 1999، ص 139.

والخوف..."[1], وتعرض "يقينية شعر المقاومة، سأنتصر، سأقاوم, سأتحدى"[2] إلى ضربات تدعو إلى تقويم تلك المرحلة في ظلّ الأوضاع الجديدة, وقد شمل هذا التقويم رؤيته الشعرية التي تبلّرت وفق مبادئه الماركسية في السابق. ويبدو أنّ الأمر وصل إلى أكثر من ذلك عندما أصبحت النظرة أو الموقف الذاتي هو المهيمن على موقف الشاعر من الشعر ودوره في الحياة، فديوانه "أرض مراوغة وحرير كاسد, لا بأس"، حمل "لوحة فنية وسط الغلاف، يحيط بها السواد الذي يكتب فيه اسم الشاعر، وعنوان المجموعة، وكلمة "قصائد"، واسم دار النشر" باللون الأبيض"[3]، إذ "يبدو العالم أسود والقصائد وكاتبها وناشرها بيضاً"[4]. إنّ القطيعة التي تمت بين القاسم والحزب الشيوعي قد دفعته لمراجعة مواقفه من الحياة والشعر والفكر في ظل المستجدات السياسية والفكرية على الصعيد العربي والعالمي, وقد شملت هذه المراجعة النبوءة الشعرية أو الرؤية النافذة إلى المستقبل التي استمدها الشاعر من النظرية الماركسية التي لا تقتصر مهمة الشعر في فلسفتها على تصوير الواقع وإعادة صياغته، وإنما تمتد إلى استشراف المستقبل, فالشعراء "هم أنبياء المستقبل, والمبشرون به, والمنذرون من أجله"[5], كما أن "الفن ليس مجرد إعادة صنع الحياة فقط وإنما تكوين لها أيضاً"[6].

لقد آمن الشاعر بالواقعية الاشتراكية فكراً ومنهجاً وموقفاً وسلوكاً, وكان عليه أن يلتزم بقضايا الفقراء وأبناء الطبقة العاملة, فالواقعية الاشتراكية تقتضي انحياز الشاعر للذود عن مصالح الطبقة العاملة، والشعوب المقهورة في صراعها مع القوى الإمبريالية والاحتلال. فالصراع الطبقي يستميل الواقعيين الذين يرون في الأدب بشكل عام، رؤيتهم أو نبوءتهم بمستقبل الصراع الذي تحكمه الصيرورة التاريخية بالانتقال من الواقع البائس الذي تعيش في ظله الطبقات المقهورة، والشعوب المستعمرة – بفتح الميم – إلى الواقع الحالم المتخيل الذي يحلم به الشاعر. ومن هنا فإنّ نبوءة القاسم التي اصطدمت بالواقع السياسي الجديد قد تهشّمت

(1)طه, المتوكل وآخرون: **حوارمع سميح القاسم**, الشعراء, شتاء 1999, ص139.
(2) ينظر, السابق, ص139.
(3) الأسطة، عادل: **أدب المقاومة من تفاؤل البدايات إلى خيبة النهايات**, ص111.
(4) ينظر, السابق ص111.
(5) رينيه ويليك, أوستن وارين: **نظرية الادب**, ص 98.
(6) ينظر, السابق, ص 105.

على أرضه، بما تلقته الجماهير الشعبية من ضربات على أيدي القوى المعادية للشــعوب. وقــد عبّر القاسم الإنسان للقاسم الشاعر عمّا أحسّ به من ألم، وما ملأه به من أوهام حين قــال: "لــم تتركني أعيش حياتي كما أريد, ملأتني أوهاماً عن الوحــدة العربيــة والاشــتراكية"[1]. وهــذا يتعارض مع مواقفه في الماضي[2].

لقد تحولت نبوءة الشاعر إلى مجرد أوهام من وجهة نظره, وإذا كــان يُحَمّــلُ نفسَــه مسؤولية وهم النبوءة، فإنّه يجدر بالباحث أن يشير إلى أنّ أحداً من الماركســيين لا يمكنــه أن يفعل ذلك، لأن الأمر لا يخص الشاعر وحده، وإنما هو التصور الناتج عن الفهم المرتكز إلــى المادية التاريخية وتفسيرها لحركة التــاريخ، إذ يــرى معتنقوهــا حتميــة انتصــار الشــعوب والمسحوقين على القوى الإمبريالية والاستعمار, فلا يضير الشاعر إذا لــم تصــدق رؤيتــه أو أحلامه حين يقول:

لن يتثاقلَ مِنا جَفنٌ
لن تغمضَ للثورةِ عينٌ
حتى يُصبحَ هذا وطنَ السعدِ ووطنَ الورد
ووطنَ الحبِ ووطنَ الشعبِ ووطنَ الحزب[3]

إن مثل هذا الموقف يتكرر في شعره، إذ إن الإيمان بتحقيق النبوءة على أرض الواقع، يعد سمة بارزة في شعر القاسم آنذاك، ولكن هذه النبوءة لم يعد لها من وجود في الواقع الذي يعيشه الشاعر بسبب التغيرات التي عصفت بالواقع السياسي والفكري والاجتماعي. لقــد شــكل هــذا الموقف عبئاً ينوء به كاهل الشاعر الذي لم يعد يرَى الأمور بمنظار حزبي، وإنما سيطرت عليه النظرة الفردية حتى في تفسيره مسألة النبوءة التي ردّها إلى ما أسماه" خديعة الــذات", ثــم إن الشاعر لم يعد يبحث عن مجده في موقعه التاريخي في الحزب الشيوعي، فقــد اختــار جنــاح

---

(1) طه, المتوكل وآخرون: **حوار مع سميح القاسم**, الشعراء, شتاء 1999, ص141.

(2) القاسم, سميح: **مقابلة مع سميح القاسم**, الجديد, ع3, 1974, يقول:" أعتقد أن هناك تعايشاً سلمياً وهارمونياً تامين بين الشخص الذي هو أنا والشاعر الذي هو أنا. لست مصاباً حتى الآن بداء الشيزفرينيا".

(3) القاسم, سميح:**الحماسة**، ج3, ص 31.

التجديد الذي قاده (غوربا تشوف)، وكال له المديح، علماً بأنّ هذا الجناح هو المسئول عن انهيار النظام الاشتراكي، وتهشيم النبوءة الشعرية عنده, وإيصاله إلى حد التفكير بالتخلي عن الشعر والشعراء[1]. أخذ القاسم، بناءً على ما سبق، يبحث عن علاقات جديدة في ظل المتغيرات الفكرية والسياسية، فما كان يرى فيه خطّاً أحمر لا يمكن تجاوزه في الماضي، أصبح الآن ضوءاً أخضر يمكّنه من العبور إلى حيث يريد لولا ذلك الإرث الفكري والسياسي المتمثل في قصائده التي صاغ فيها مواقفه وآراءه صياغة صريحة ومباشرة.

وتجدر الإشارة في هذا المجال، إلى أنّ الشاعر لم يكن يسترشد بالنظرية الماركسية في شعره وحسب، وإنما اتخذ منها ومن الحزب الشيوعي والرايات الحمر شعاراتٍ يمجدها، ويتغنى بها، ويصوغ مواقفه منها صياغة صريحة, وهذا ما أدخل بعض قصائده في إطار الدعاية الحزبية، وهو بحذفه لها يتخلص من تلك الشعارات الحزبية التي اختزلت معالم مرحلة سياسية تاريخية انتمى إليها قولاً وعملاً، ولكنها باينت واقعه الجديد، ولم تعد تمثل شيئاً له، فهو يريد تجاوز هذه المرحلة، ويتغيّا محوَها من تاريخه الأدبي، لأن معالمها الواقعية قد تهشمت في ذاكرته وواقعه.

ومهما يكن من أمر هذه القصائد التي حذفها الشاعر لأسباب فكرية عقدية, فإنّها لا تضير الحزب الشيوعي، ولا تؤثر فيه، وإنّما تؤثر في الشاعر وشعره، إذ اقتطع من شعره ذلك اللون الذي كتبه ذات يوم لجماهير شعبه في كفاحها ضد الاحتلال.

العامل السياسي

أدرك القاسم أن العمل الأدبي ينطوي على موقف معين ممّا يدور حوله، إذ إن القصيدة يجب أن "تخلخل شيئاً من المفهوم السياسي، والمفهوم الاجتماعي"[2]، كما أن "العمل الشعري يتحمل مسؤولية ما، وهي تحريك المتلقي، عاطفياً و ذهنياً، وإدخاله إلى وضع نفسي ساطع"[3].

(1) طه, المتوكل وآخرون: **حوار مع سميح القاسم**, الشعراء، شتاء 1999,, ص141.
(2) ينظر السابق، ص130.
(3) القاسم, سميح: **عن الفن والموقف**, الجديد, ع3, آذار1969, ص6.

فلم يكن الشاعر يتصور عملا أدبياً, يمكنه أن يكون بعيداً عن واقعه، مهما كان خيالياً أو مُتخيَّلا، وهذا يقتضي أن يمس الشاعر شغاف القلوب بهذه الطريقة أو تلك، وأن يهز الوجـدان بكلمـات القصيدة. ولما كان شعر المقاومة في أغلبه، يصور تحدياً عارماً للمشروع الصهيوني، ورفضه، فإنّ القاسم لجأ إلى الرمز في البدايات على مستوى الكلمة، أو على مستوى الصورة الكليّـة، أو المعنى الكلي الذي استخدمه في تعبيره عن مشاعره. ولكن الأمر اختلف عما كـان عليـه مـن الناحية الفنية حين انخرط الشاعر بالعمل الحزبي، وتعالت الأصوات العربية في الأرض المحتلة معلنة رفضها للاحتلال، وخاصة بعد انطلاقة الثورة الفلسطينية المسلحة عام 1965. وكان لهذه العوامل وغيرها أثرٌ كبير في التعبير المباشر عن الموقف الذي انطوى عليه الشعر، فقد أخـذت مضامين هذا الشعر تتضح بعد الغموض الذي كان يلفها في الماضي[1]، وبخاصـة المضـامين التي صورت آلام الشعب الفلسطيني ومعاناته، وجسّدت معاني التمرّد والغضب الـذي فجرتـه القصيدة المقاومة بأسلوب مباشر في وجه الاحتلال.

وقد عبّر الشعراء الفلسطينيون في الأرض المحتلة بوضوح وصراحة عـن مـواقفهم السياسية التي أخذوا يعرّون فيها سياسة الاحتلال، وتعدّوْا ذلك حين أقدموا على تعرية مواقـف الأنظمة العربية التي رأوا فيها صورة "جيش الإنقاذ", الذي جاء جنوده "لحمايـة الأرض كلهـا ولإنقاذها" (ثم) هربوا... وهم يتخففون من رتبهم العسكرية وأسلحتهم وشرفهم"[2], وصوّر القاسم موقفهم السابق شعراً[3]. وقد تميز من بين الشعراء بمهاجمة الأنظمة العربية، وإبـراز حقيقـة

---

(1) دكروب, محمد: **حوار مع سميح القاسم**, الطريق, حياتي وقضيتي وشعري,ع ك1, نقلا عن الجديد, ع5,4 ، نيسـان وأيار 1969،ص25.

(2) درويش والقاسم: سميح, القاسم: **سأحفر اسمينا على الريح**, الرسائل, ص 49, وينظر, القاسم, سميح: حسرة الزلزال, مؤسسة الأسوار, عكا 2000, ص 7وما بعدها.

(3) ينظر, القاسم, سميح: **دخان البراكين**, ص92, إذ يقول:

عسكر "الإنقاذ" خرفان تولى للشمال
عسكر "الإنقاذ " يلقون البنادق
في الخنادق..
وعلى الوحل,
يزتون النياشين وشارات القتال
عسكر "الإنقاذ".. يا عار الرجال! .

موقفها أمام الجماهير، وعبّر عن ذلك بشكل مباشر لا مجال للبس والتعميم فيــه. وقــد حــدّدت قصائده المحذوفة مواقفه السياسية من الأنظمة في مرحلة تاريخية معينة، وسجل فيها التفاصــيل الصغيرة التي تشير إلى ما يحس به إزاءها, فهو يذكر القائمين عليها بحقــائقهم التــي رفضــها وعرّض بها, يقول:

مَن مِنكُم يَسجُدُ بِخُشوع
إلا لِيُعالِجَ صَندلَ سائبةٍ شقراء
جاءت مِن نيكلِ * أوروبا
كَي تجرُفَ مِن ذَهَبِ الصّحراء
مَن مِنكُم يَركَعُ في وَرَع
إلا ليقبِّلَ أيدي الأعداءِ وأقفِيةَ الأعداء(1)

إنّ هذا الموقف يتسم بالوضوح والمباشرة، وينمُّ عن الرفض المطلق لهذا السلوك، كما أن الكلمات التي استخدمها الشاعر بدلالاتها المحددة تسهم في إبراز الصورة عاريــة مــن كــل احتمالات التأويل. ولم يكتف الشاعر بالتعميم الذي يمكّن كلاً مــنهم مــن الإحســاس ببراءتــه الشخصية منه, بل أخذ يسمي الزعماء، ويصرح بأسماء عواصمهم واحدة تلو الأخرى، كما يبين تلك المواقف التي أخذها عليهم. يقولُ الشاعر:

أنورُ أنتَ؟ لا تملّيتَ نوراً   كيفَ عرّجتَ عرّجَ الإعتام(2)

ويقول:

زائرَ القدسِ لا سَعِدتَ مَزاراً   كيفَ تأتيَ بيتاً ولا استِئذانُ(3)

ويقول:

وأشاحَت عن جرح ظهري دمشقٌ   وتسلّت بنكبتي بغدانُ
أرخَصَتني الفِسطاطُ في سوق صه (م)   يونَ وَغَنَّت في مأتمي عمّانُ (4)

---

* هكذا وردت في المصدر.

(1) القاسم, سميح: **الحماسة**, ج3, ص 88.

(2) ينظر، السابق, ص 48.

(3) ينظر, السابق, ص15.

(4) ينظر, السابق, ص11.

وذهب الشاعر إلى وصف بعضهم بالخيانة والعمالة[1], كما جمع بينهم وبين قادة الاحتلال في أكثر من قصيدة[2].

ويلاحظ ممّا سبق أن القصائد التي حذفها الشاعر لم تتميز بمهاجمة الأنظمة وحسب، بل ذهبت إلى أبعد من ذلك حين كشف الشاعر ما لم يكن في وسع الجماهير الإشارة إليه في مرحلة شهدت سقوط الأنظمة وانزلاقها باتجاه تنفيذ المشاريع السياسية الغربية, ولم يكن بوسعه- آنذاك- دخول البلاد العربية, لأنّه "سيحاكم بتهمة الاتصال بالعدو"[3]، ولكنه عندما خرج من الحصار الذي فرضه الاحتلال إلى الصحراء العربية التي تتربع على رمالها هذه الأنظمة، كان يعتقد أن علاقته الجديدة بها لا تستقيم ومواقفَه السابقة التي تصدعت بمرور الزمن. وهذه المواقف المتصدعة ستؤثر بدورها في تلك القصائد التي تضمنتها, بمعنى أنّ تلك القصائد وما انطوت عليه من مواقف سياسية، سوف تلاحق الشاعر في ظل ما استجد من ظروف سياسية تركت آثارَها الحادة على مواقفه الآيلة إلى التغير والتبدل، لذا أقدم على حذفها والتخلص منها لأنها-حسب وجهة نظره- أصبحت في حكم الماضي الذي لا يمت إلى واقعه بصلة. فموقفه هو المتغير المتبدل, إذ إن الموقف الرسمي العربي ما زال كما كان عليه في تلك المرحلة، ولم يتغير ولم يتبدل، بل إن الوضع العربي ازداد سوءاً بعد الضربة التي تلقتها منظمة التحرير الفلسطينية في لبنان، وخروج قوّات المقاومة الفلسطينية عام 1982من آخر معاقل الثورة المتاخمة للحدود الفلسطينية, وبعد الكارثة التي ألمت بالعراق. فقد عبّر القاسم عن تحسّره على العروبة صارخاً "واعروبتاه"[4], وشعر أن "العروبة سقطت في لبنان ! لا عروبة بعد اليوم ", كما شعر أيضاً أن "تعابير مثل التضامن العربي، الوفاق العربي، وغيرها أصبحت أشبه بأحلام تعود إلى الماضي، ولا تعني أبداً واقع أيامنا وشكل حياتنا"[5]. إنّ وجود هذه القناعة التي مصدرها سياسة الأنظمة وصمتها المطبق إزاء ما تعرضت له المقاومة الفلسطينية وحركة

---

(1) القاسم, سميح: **الحماسة**, ج1, ص82.

(2) ينظر, السابق: ص100, 101.

(3) القاسم, سميح: مقابلة مع سميح القاسم, **مجلة أفكار الأردنية**, نقلا عن الجديد, ع3 ,1974, ص 13.

(4) داغر, شربل: **حوار مع سميح القاسم**, مكاشفة جارحة مع الصوت الصارخ في برية العرب, الفجر الأدبي، ع (77-78)، شباط، آذار 1987, ص 86.

(5) ينظر, السابق, ص 87.

التحرر العربية، لا يعني بالضرورة المساس بمفهوم العروبة الذي تمثلـه الجمـاهير العربيـة المقهورة من المحيط إلى الخليج, فالعروبة تنبض في قلوب أبنائها على الرغم من أن هناك مـن يسئ إليها من هؤلاء.

ولعل من يتتبع قصائد القاسم الجديدة يلاحظ التغيرات التي طـرأت علـى مواقفـه المختلفة، إذ إن المضامين الجديدة تبدو على عكس ما كانت عليه في السابق, كما لم يعد يكتـب من دمه ولحمه بالطريقة التي كتب فيها قصائده المحذوفة، ولهذا فلا غرابة في تخلّيه عن عنفـه وغضبه الذي ميز شعره القديم, يقول الشاعر في قصيدة "فلسطين أولا":

نَذَرنا بنادِقَنا للجِهات
حَفَرنا خنادِقنا في رِمالِ اللّغات
أملى علينا الزناة ُشروطَ الطهارة
علّمَنا الرقصَ في مأتمِ الشهداء أساطينُ فنِّ الدعارة
لا بأسَ
ألقى علينا مَواعِظَ حُريّة الشعبِ سَوطُ الطّغاة [1]

فلم يكن مثل هذا الموقف معهوداً في شعر الشاعر الـذي كتـب القصـيدة المقاومـة، وفصل من التعليم بسببها، واعتقل مرّاتٍ عدة في مرحلة كان الاحتلال أشدّ قسوة في محاصـرة الكلمة وملاحقة المناضلين، ولا يمكن أن يُعزى هذا الموقف الجديد إلاّ للمستجدات السياسية التي يرفض الشاعر نفسُه أن تكون ذات أثرٍ في مواقفه وشعره[2] نظريّاً, أمّا من الناحية العملية, فإنها تركت آثاراً بالغة في شعره, وإلاّ فكيف يمكن التوفيق بين الموقـف الـذي تضـمنته السـطور الشعرية السابقة من القناعة بالواقع الذي فرضه الأعداء على الشعب الفلسطيني، وهذه المواقـف التي تضمنتها القصائد المحذوفة, من مثل قوله:

إيه لا بأسَ! والحياةُ سجالٌ والنهاياتُ موضعٌ وأوانُ

(1) القاسم, سميح: **أرض مراوغة حرير كاسد**، لا بأس, ص 75.

(2) داغر, شربل: **حوار مع سميح القاسم**, عن الفجر الأدبي، ع78,77، شباط, آذار1987, ص 87 حين يقول " وموقفي منه (أي من العالم) ليست مسائل خارجية متوقفة على الوضع في داخل منظمة التحرير الفلسطينية أو العالم العربي.. هو جزء من تكويني الفردي، بكل معنى الكلمة، تكويني يحدد مساري كشاعر وكإنسان ".

هو عصرُ الشعوب , في حدثيه تتساوى النعالُ والتيجانُ
فلتقرّي أمّاهُ, عيناً وقلباً لم يزلْ لي على ثراكِ مكانُ
والأعادي جذورُهم محضُ قشٍ وجذوري الزيتونُ والسنديانُ![1]

وقوله:

دمي يسيلُ لأمريكا وفانتومِها على الخرائبِ والمحتلُّ في الدارِ
وكم شهيدٍ تشجُّ الأرضَ صرخَتُهُ اللهُ اكبرُ ! إنّي طالبٌ ثاري[2]

فقد اختلفت مواقف الشاعر من الأنظمة العربية التي أخذت تستضيفُه بأمسيات شعرية ذات دلالة، حيث كتب القصيدة "الشامية" و"اللبنانية" و"العُمانية"و"العمّانية", وتضمنت بعض هذه القصائد ما لا يتفق مع مواقفه القديمة, يقول الشاعر في القصيدة العمانيّة:

لا تأسَ عبدَ الله جدُّك هاشمٌ كم شيّعَ القربانَ بالقربانِ [3]

وهو الذي كان يقول في الماضي:

لكن,
كيفَ أصَدّقُ أنك تتجلى
في حراسِ الكعبةِ من آلِ سعودْ؟
كيفَ أصَدّقُ أنك تتجلّى
في هذا القردِ الملكيّ ؟
هذا المسخِ الدمويّ المنتسبِ إلى الجدِّ الطيّبِ هاشمْ؟[4]

إن التناقض في المضامين يبين إلى أيِّ حدٍّ اختلفت مواقف الشاعر الحالية عمّا كانت عليه في الماضي. ويبدو أن هذه التغيرات السياسية التي طرأت على مواقفه هي التي حملته على استئصال قصائده القديمة من الأعمال الكاملة التي لا يمكنها التحليق في أجواء بعض البلدان العربية ما دامت تضم هذه القصائد على صفحاتها.

---

(1) القاسم, سميح: **الحماسة**, ج3, ص17,16.
(2) القاسم, سميح: **الحماسة**, ج2, ص36.
(3) القاسم, سميح: **الدستور الأردنية**, السبت 11-11-2006.
(4) القاسم، سميح: **الحماسة**، ج1، ص102.

لقد تكررت المواقف السابقة من الأنظمة في شعر القاسم حتى كادت تمثل ظاهرة قائمة بذاتها، وقد حالت مثل هذه المواقف دون أن يجوب الشاعر الصحراء التي أحبها، وانتمى إليها حتى أصبحت القصيدة "من نعم الصحراء"[1], فكيف يتسنى له أن يجوب الصحراء في الوقت الذي يلعن فيه من يتربعون على العروش الصحراوية ؟.

لهذا أقدم الشاعر على حذف هذه القصائد التي جسدت مواقفه في الماضي, وأوقعته في إشكالية سياسية بعد تلك الانهيارات التي شهدتها الساحة العربية والعالمية على الصعيد السياسي, وانعكست عليه. لقد سقطت المنظومة الاشتراكية، وأصيبت حركة التحرر العربية بنكسات جديدة ألقت بظلالها على منظمة التحرير الفلسطينية التي صارت جزءاً من العملية السياسية الشرق أوسطية الجديدة, بعد أن كانت تشكل كابحاً للانزلاقات السياسية العربية الرسمية، وهذا بدوره انعكس على موقف الشاعر الذي تخلى عن مواقفه السابقة، واستبدل بها مواقف جديدة أكثر انفتاحاً على العالم، كان أبلغها أثراً في شعره تركُه الحزبَ الشيوعي، والإقلاع عن العمل في صحافته التقدمية، ثم نراه ينتقل للعمل في الصحافة التي كان يصنفها ذات يوم تحت عنوان "الصحافة البرجوازية"[2], والمقصود بها الصحافة الصهيونية آنذاك- في رأيه-, فالتغيرات التي طرأت على مواقفه ليست في اتجاه واحد، وإنما هي تغيرات شاملة أدت إلى التأثير المباشر في شعره ومضامينه وسماته الجمالية.

وعلى صعيد الموقف من الاحتلال وممارساته العنصرية بحق أبناء الشعب الفلسطيني، فقد كان الشاعر يستشعر حاجة ملحّة في أعماقه، تستولدها علاقته بالشعر أوّلاً، وعلاقته بالجماهير ثانياً. فهو شاعر القضية والجماهير الذي رفض "الفن الصافي الذي يرفض الواقع المادي رفضاً قاطعاً"[3]، وهذا أكسبه التمرد والثورة على مستوى القصيدة لتلائم في تمرّدها، ذلك الواقع الذي يتشكّل بالصراع اليومي الحاد مع الاحتلال. فقد صورت قصيدته الموقف الذي يتفاعل في أعماقه ويتعمّدُ في التجربة التي اكتسبت حرارتها وعنفها من الواقع، واتسم هذا

---

(1) طه, المتوكل وآخرون: **حوار مع سميح القاسم**, الشعراء, شتاء 1999 ص141.

(2) القاسم, سميح:أ.ك, مج 6, ص 51 , وهو يعمل الآن في صحيفة "كل العرب" .

(3) القاسم, سميح: **عن الفن والموقف**, الجديد, ع3, آذار1969, ص43.

الموقف بالتحدي والعنف الذي لم تستطع دولة الاحتلال أن تحاصره عبر كل الوسائل والأساليب القمعية والتآمرية[1]. لقد أخذ هذا الموقف بالتصلب بمرور الزمن مستمداً الثقة من الجماهير التي تلقفت الشعر بلهفة عندما أخذ يقدم الحقيقة التي لا يشوبها الغموض أو المواربـــة، ولا يفســـدها الضعف أو التراجع الذي لم يعرفه الشاعر في الماضي، ولم يكن يلحظ البتة في مواقفه الســـابقة حين كانت الجماهير تردد شعره في نضالاتها اليومية ومهرجاناتها. فأطلق لسانه ليقــف ضـــد مؤامرة الاحتلال الرامية لتهويد الأرض والإنسان، ويحارب الشاعر على أكثر من جبهة، ويفتح أكثر من معركة في مواجهة العدو المتربص بأبناء شعبه.

لقد وقف الشاعر ضد السلام مع هؤلاء الذين جاءوا من كل حدبٍ وصــوب، وأقــاموا دولتهم على أنقاض فلسطين وشعبها، ثم أخذوا يبحثون عن السلام الذي رفض الشاعر, سابقاً, أن يغني له:

ليغنِّ غيري للسّلام
ليغنِّ غيري للصداقةِ، للأُخُوَّةِ، للوِئام
ليغنّ غيري .. للغُرُاب
جذلانَ ينعقُ بينَ أبياتي الخَراب
للبومِ.. في أنقاضِ أبراجِ الحمام![2]

إنّ موقفه ينمّ عن إدراك حقيقي لتشويه مفهوم السلام وتزييفه, فكيــف يتغنـــى للســـلام والأخوّة مع الغراب والبوم الذي احتل الأنقاض التي ألحّت على الشاعر, واقترنـــت صـــورتها بوجود المحتل. إنها الفعل الذي تمخض عن الاحتلال، وليس من الممكن أن يغني الشاعر للسلام مع الغراب الذي احتل أبراج الحمام فوق الأنقاض. فالموقف ينبع من ضـــمير الشـــاعر، ومـــن ينزف شعره من الضمير لا يمكنه إلاّ أن يقف الموقف ذاته.

(1) درويش والقاسم: سميح القاسم: نحن أم ابن زريق!, الرسائل, ص 105, وينظر, أيضا, القاسم, ســميح: مـــج 6, ص 31. فقد لجأت دولة الاحتلال بعد عجزها عن إسكات أصوات الشعراء المقاومين إلى عقد لقاءات بيـــنهم وبـــين شـــعراء عبريين يدّعون التقدمية, ويحاول هؤلاء العبريون إقناع شعراء المقاومة بالعدول عن مواقفهم الثورية ومهادنة الدولة.
(2) القاسم, سميح: **أغاني الدروب**, ص52.

كتب القاسم هذه القصيدة قبل العام 1964، أي قبل انتمائه للحزب الشيوعي، وقبل أن تؤطّر الأفكارُ الماركسية مواقفَه عن الأرض والشعب في إطار السياسة الحزبية. ونراه يكــرّر الموقف ذاته بعد انتمائه للحزب، يقول:

مُنذُ كانُوا كانُوا ذِئاباً وَزُورٌ أن تآخَى الذئابُ و الأغنامُ
أسَلامٌ ما يدّعُونَ؟ ونَهْب ال حربِ شعبي وجُرحُهُ والخيامُ (1)

إلى أن يقول:

نحنُ أدرَى بلُؤمِهم، نَحنُ أدرَى علّمَتنا مِن كيسِنا الأيّامُ
كَم خطَونا نحوَ السّلامِ خُطانا وعلى الدربِ تُزرَعُ الألغامُ (2)

إن الشاعر يكرّر الموقف ذاته، في مرحلة تالية لانتمائه للحزب الشيوعي الذي يــدعو للسلام، ورغم أن هناك إيحاءات بالتماهي مع الموقف الحزبي "كم خطونا نحو الســلام"، إلاّ أن موقفه ليس مَنوطاً بما يدعو له الساسة، وإنما هو نابعٌ من موقف ذاتي يرفض السلام مع الذئاب، ومع أولئك الذين يزرعون الألغام في طريق السلام. وفي هذا الإطار يرفض الشاعر الأخوّة مع مَن صادر حقله وبيته، ويتعجب من أولئك الذين يدعونه للتغني بالأخوّة والسلام, يقول:

أخوكَ أنا ؟! هل فكَكتَ القيودَ التي حَفرَت فوقَ زِندَيَّ فجوَةَ!
أخوكَ أنا ؟ مَن تُرى زَجَّ بي بقلبِ الظلامِ.. بلا بعضِ قوَّة؟
أخوكَ أنا؟ مَن ترى ذادَني عَنِ البيتِ والكرمِ والحقلِ.. عُنوَة
تُحَمِّلُني مِن صُنوفِ العذابِ بما لا أطيقُ وتغشاكَ زهوَة
وتشتمُني.. وتعلّمُ طِفلَكَ, شتمَ نبيّ.. بأرضِ النبوّة (3)

وقد أقدم الشاعر فيما بعد, على حذف هذه القصائد التي نزفها من ذاته المتمردة، وذلك بسبب تغير موقفه من السلام، فالاحتلال مازال على حاله، وما زالت فلسطين من النهــر إلـــى البحر محتلّة، وهذا يعني أن موقف الشاعر هو الذي تغيّر، وفرض عليه هذا التغير حذف هــذه القصائد.

---

(1) القاسم, سميح: **الحماسة**، ج3, ص46, 47.

(2) ينظر, السابق, ص 47.

(3) القاسم، سميح: **أغاني الدروب**, الناصرة, ص51,50.

إنّ ما حذفه الشاعر من قصائده يصور مواقفه في أثناء ظروف تاريخية معينة، وهي تمثل رفضاً للسلام في ظل القمع والاضطهاد القومي والطبقي، إنها قصائد تمثل صرخات منطقية، وهي صرخات المظلوم في وجه الظالم في لحظة الحدث الهائل، فلا مبرر لحذفها حتى وإن تغيّر موقف الشاعر فيما بعد.

وهكذا يلاحظ أن مثل هذه المواقف السياسية المتغيرة، لم تكن قد اقتصرت في شعره على موقفه من الدولة العبرية، بل امتدت لتشمل الصمت العربي الرسمي عن جراح شعبه، كما تشمل كل تلك القوى التي أسهمت بتعميق مأساة شعبه. فقد أرقته مواقف البعض من الصراع الدائر في الوطن، فطفق يصبّ جام غضبه على تلك الرموز التي يرى أنها سبب التشرذم والتفرق والتجزئة والتغافل عن قضية شعبه.

وهو بهذا الحذف يمحو ذلك الطابع الذي تميز به شعره المقاوم في ستينيات القرن الماضي وسبعينياته, مع أن هذا الشعر لم يفقد حتى اللحظة قيمته الكامنة في مضامينه وسماته المختلفة, رغم التراجع والنكوص الذي تمر به القضية الوطنية. فقصائده المحذوفة تم إبداعها في لحظات الفعل المقاوم في فلسطين، وهذا يعني أنها ما زالت محفورة في الذاكرة الفلسطينية، لأنها أصبحت جزءاً من الحركة الأدبية التي لا تنفصل, بأي حال من الأحوال, عن المسيرة التاريخية للشعب الفلسطيني.

العامل الجمالي

حذف الشاعر بعض القصائد لأسبابٍ جمالية تتعلق بضعفها الفني، ويدخل ضمن هذا الإطار تلك القصائد التي حذفها من ديوان "مواكب الشمس" الذي يعد باكورة أعماله. وليس من المستبعد أن يكون الشاعر قد حذف هذه القصائد متأثراً بموقف يوسف الخطيب الذي كان قد حذفها من "ديوان الوطن المحتل". كما أن بعض القصائد قد حذفت للسبب ذاته من ديوانه " أغاني الدروب"، وقد وصف هذا الديوان بأنّه "أضعف دواوين الشاعر من الناحية الفنية, إذ اتسم بالبساطة الفنية والاعتماد على التعبير المباشر والتجارب المباشرة"[1]. ويبدو أن الضعف الفني

---

(1) النقاش، رجاء: **أدباء معاصرون**, ص 267.

كان أحد الأسباب التي أدت إلى الحذف, ولتوضيح ما سبق, يمكن النظر في هذه الأبيـات مـن قصيدة بعنوان "شتاء", وهي لم ترد في أيّ من دواوينه, يقول:

لا تطلعي يا شمسُ.. لا تطلعي ويا مزاريبَ الشتاء (اشقعي)!
زيتونُنا الخالدُ لم يرتو والكرمُ والحقولُ .. لم تشبعِ
مؤونةُ الشتاءِ في بيتنا وحلقةُ المنقلِ في الموضعِ
وجدتي تحكي (خراريفها) عن خارقاتِ الجنِّ و (البعبعِ)
الريحُ و الأمطارُ من حولنا والدفءُ والهناءُ في الأضلعِ[1]

تبدو تجربة الشاعر غضة في هذه الأبيات التي تعد من شعر البدايات، وليس في هذا ما يسيء للشاعر على الإطلاق، لأنه لم يتجمّد عند هذا المستوى الفني الذي نجـم عـن التعبيـر المباشر عن الحدث الذي يبدو ذاتيّاً بسيطاً وسطحياً، إذ تناول الشاعر قشـور التجربـة بحيـث أوقعته في تناقض مع الرؤيا والحلم الحقيقي الذي ظلّ يراوده على صعيد التجربـة الشـعورية النابعة من اندغامه بواقع الجماهير. فهناك تناقض بين حلمه بدفء الشمس على الصعيد الرمزي وبين ما يشير إليه في القصيدة، وهذا يعني أن رؤيته للواقع قد تغيرت, فيما تجمدت هذه القصيدة عند التعبير عن بهجته وسروره إزاء الغيوم والأمطار وماء المزاريب بما تحملـه مـن الخيـر العميم، فقد تغيرت طريقة التعبير عن هذه الرؤية المناقضة تماماً لموقفه في القصيدة، رغم أنـه يقول في بعض أبيات القصيدة:

لك الغدُ المأمولُ يا شمسَنا فيه أنيري أرضَنا.. واسطعي
واليومُ للسحب وخيراتِها والبرقِ و الرعودِ و المنبعِ
دماؤنا الحمراءُ ما أمطرت هذي الغيومُ السودُ.. لا تطلعي! [2]

وحذف الشاعر بعض القصائد الذاتية المختلفة تماماً عن القصيدة السـابقة، لكونهـا تمثل تجاربَ شخصية عاشها الشاعر في حياته، ولكنها تختلف عنها في أنها "عمل ذاتي فـردي يعكس معاناة عامة"[3]، بما تميزت به من قدرة على المزج بين الذاتي والعام. ومن هذه القصائد,

---

(1) القاسم, سميح: **شتاء**, الجديد, ع12كانون الأول1962, ص37.

(2) ينظر، السابق, ص37.

(3) القاسم، سميح: **الحماسة**, ج1, ص7.

قصيدة "نداء من المنفى"[1]. ويدخل ضمن هذا الإطار ما حذفه الشاعر من قصائده التي تصـنف على أنها من شعر المناسبات الذي يرتبط بأحداث معينة, ومنها قصـيدة "يوسـف وأخوتـه" [2] وقصيدة "أغلى الهدايا "[3].

كما حذف الشاعر كثيراً من قصائد الحماسـة التـي تميـزت بالخطـاب الشـعري المباشر. وكان قد كتب مقدمة لجزئه الأول, وعرض فيها موقفه من الشعر الجماهيري، ودافـع عن الخطابية والمنبرية والمباشرة التي "توشك أن تصبح سبة علـى أيـدي النقـاد والشـعراء البرجوازيين الهابطين"[4]. وهو ينطلق في موقفه هذا من إيمانه بالشعر الواقعي الذي يتغيّا التأثير المباشر في المتلقي، ويشحنه بشحنات التمرد والغضب، ثم إنه يعرض بهؤلاء النقاد والشـعراء البرجوازيين الذين يتعالون على الواقع، ويرفضون الشعر الجماهيري الذي يرى فيه القاسم أنه" الفن الإنساني الحقيقي (الذي يتعرّض) إلى حملة تشكيك إرهابية، تزعم أن العقائدية والتسـييس يفسدانه "[5]، كما "يمارس هؤلاء حملاتٍ إرهابية ضد كل شاعر يخـرق إتكيـت الصـالونات الأدبية"[6].

ويقصد الشاعر في حديثه الباحث المصري غالي شكري حين قال "قـد يشـرئب هنـا كويتب حاقد على العرب، من طراز الفرعوني "غالي شكري" أو شكري غالي، فلا أذكر اسـمه بالضبط، قد يشرئب هذا ليلصق بي من جديد نعت السلفية"[7].

وكان غالي شكري قد وصف شعر المقاومة بشعر المعارضـة العربيـة فـي الأرض المحتلة، وهو لا يسمّيه شعر المقاومة إلا من قبيل المجاز[8]، كما اتهم سميح القاسم بالسـلفية[9]، وكرر أدونيس هذا الموقف في كتابه "زمن الشعر"، حيث اتهم القاسم بالسلفية منطلقاً من فهمـه الخاص للشعر على أنه "تمرد على الأشكال والطرق الشعرية القديمة"[10]. ويستند أدونيس فـي

---

(1) القاسم، سميح: **الحماسة**، ج1, ص23.

(2) القاسم, سميح: **الحماسة**، ج3, ص53.

(3) القاسم, سميح: **الحماسة**، ج2, ص81.

(4) القاسم, سميح: **الحماسة**، ج1, ص7.

(5) القاسم, سميح: **عن الفن والموقف الجديد**, ع 3, آذار 1969 ص43.

(6) القاسم, سميح: **الحماسة**, ج1، ص8,7.

(7) ينظر, السابق, ص10.

(8) شكري, غالي: **أدب المقاومة**, دار المعارف, مصر 1970, ص 391.

(9) ينظر, السابق, ص 396.

(10) أدونيس، **زمن الشعر**, ط3, دار العودة, بيروت, 1983, ص9.

مواقفه على فهمه الخاص لطبيعة الشعر ودوره في الحياة، "فشعرية القصيدة تكمن "عنده" في بنيتها الفنية، وليس في وظيفتها, وليست قيمة الشعر في مضمونه بحد ذاته"[1].

ولا يفترض بالباحث أن يرى ما يراه غالي شكري أو أدونيس في قراءته للشعر المقاوم في فلسطين المحتلة، لأنهما لم يتناولا هذا الشعر في إطار الظروف الذاتية والموضوعية التي أسهمت في إبداعه. فهو ذو جذور تمتد في أعماق المأساة التي تعرّض لها الفلسطينيون في وطنهم، ومن هنا لا يجوز إغفال جانبه الوظيفي الذي يقوم به على صعيد التشبث بالوجود والهوية المتمثلة بالأرض والتاريخ. لقد كان الهمُّ الوطني أكثر إلحاحاً على الشاعر الفلسطيني من البنية الفنية للقصيدة، ثم إن هذه البنية الفنية قد تأثرت بشكل كبير بطبيعة الأوضاع الخاصة التي شهدتها فلسطين المحتلة[2]، فقد كانت خصوصية الوضع الفلسطيني قد فرضت على الشاعر أن يوظف كل طاقاته وإمكاناته للتعبير عن الموقف الجماهيري بشكل مباشر، وذلك انطلاقاً من موقف خاص من الشعر، ورؤية شعرية تتلاءم مع تلك الخصوصية التي جعلت من القصيدة الفلسطينية "مارشاً مفترساً" لأن الفلسطيني يعيش في غور الوادي حيث الصخور والحفائر وأجباب البلان والقندول والهياكل العظمية"[3].

أما المسألة الأخرى المتعلقة بوصف شعر المقاومة بشعر المعارضة، فإنها نجمت عن الصياغة المباشرة لفكر الحزب الشيوعي شعراً، فقد أخذ بعض الشعراء ومن بينهم سميح القاسم، يشيرون إلى الجانب الطبقي في الصراع. ويردُّ هذا الموقف "أي موقف غالي شكري ومن ذهب مذهبه" من خلال استقراء شعر المقاومة الذي تعمقت فيه معالم الانتماء للعروبة والأرض, في مقابل محاولات الاقتلاع الثقافي والمادي والتاريخي للشعب الفلسطيني، وهذا الأمر قد برز في قصائد القاسم ذات المضامين الفكرية الشيوعية بشكل واضح وجلي[4], فلم يتجاهل القاسم وغيره من الشعراء الفلسطينيين الجانب القومي والوطني.

---

(1)أدونيس، **زمن الشعر**, ص 71.

(2) ينظر, دكروب, محمد: **لقاء مع سميح القاسم**, الطريق, ع ك1, نقلاً عن الجديد, ع 5,4, نيسان وأيار 1969, ص25.

(3) القاسم, سميح: **الحماسة**, ج1, ص8.

(4) ينظر, السابق, ص 45 ,80, إذ تضمنت قصيدة "عزم المطارق والمناجل" و قصيدة " شمس أيار " هذه المعاني.

لقد كان الشاعر بمنأى عن التأثر بالدعوات السابقة والتراجع أمامها في مرحلة كان يؤمن فيها بأن "الدفاع فيه عن ابتساماتنا هو جزء من الدفاع عن الوطن"[(1)]، إلا أن التغيرات السياسية الكونية قد تركت آثارها في موقفه من الأدب والفن، الأمر الذي دفعه لمراجعة مواقفه السابقة وتقويمها وفق معطيات عصرية لم تكن تشغل حيّزاً من فكره في الماضي. فقد أقدم القاسم, بناء على ذلك, على حذف هذا الشعر الذي دافع عنه بحرارة دفاع الواثق من شعره ودوره الجماهيري، حين قال"إن قصائد هذه المجموعة من لحمي ودمي"[(2)] و "لن أتردد ساعة الضرورة عن دوس سجاجيد هؤلاء السادة- والمقصود الشعراء والنقاد البرجوازيين- بحذائي الموحل ذلك لأن حاجتي الجسدية والنفسية والشعرية أهم، بالنسبة لي على الأقل، من كل السجاد العجمي والإفرنجي"[(3)]. وإذا كان الشعر يلبي هذه الحاجات، وكان منزوفاً من اللحم والدم، فكيف يتم حذفه ؟ وهل حذفه الشاعر متأثراً ببعض الإشارات والمواقف النقدية التي تعرض لها؟ أم أن تلك المواقف النقدية قد أسهمت في تغيير وجهة نظر الشاعر حول الشعر، وبخاصة حين "بات الشعر العربي يقترب أكثر من القراءة منه إلى الإلقاء(أو المنبرية), ويناسب الصلة الانفرادية بين قارئ ومطبوع شعري أكثر منها بين الشاعر- الخطيب والجماعة"[(4)], وهل أثر ذلك في عملية تقويمه شعره في ظل النظريات النقدية الحديثة ؟.

وقبل الإجابة عن هذه التساؤلات، تجدر الإشارة إلى أن هذه المواقف النقدية قد سبقت ديوان الحماسة، فهي إذن تدور حول الشعر الذي تضمنته مجموعاته الشعرية التي صدرت قبل عام 1970, وهو العام الذي نشر فيه غالي شكري "أدب المقاومة", وهذا يعني أن أصحاب هذه المواقف قد اتخذوها بناء على استقرائهم دواوين القاسم السابقة على الحماسة، مع الأخذ بعين الاعتبار نشر بعض قصائد الحماسة في "الجديد" و"الغد"[(5)] قبل العام 1968، ودليل ذلك ما جاء

(1) القاسم, سميح: مقابلة مع سميح القاسم, **الجديد**, ع3, 1974ص12.

(2) القاسم, سميح: **الحماسة**، ج1, ص9.

(3) ينظر السابق، ص8.

(4) داغر, شربل: **الشعرية العربية الحديثة**, أزمنة للنشر والتوزيع, عمان الأردن, 2006, ص 40.

(5) الغد:**(مجلة)** ثقافية نصف شهرية، صدرت عن رابطة المثقفين العرب، اليسارية الفلسطينية " في القدس في أيلول سبتمبر 1945، و(توقفت عام 1948), إلا أنها عادت إلى الصدور عام 1954, ينظر, ياسين, عبد القادر, الموسوعة الفلسطينية ص454.

منها في ديوان الوطن المحتل تحت عنوان "متفرقات"[1]، أو ما استشهد به غسان كنفاني في أدب المقاومة[2].

وبناءً على ما سبق، فإن نشر قصائد الحماسة قد تمّ بعد اطّلاع الشاعر على هذا النقـد، ومما يدلّ على ذلك، تلك الإشارة إلى غالي شكري. وهذا يعني أن الشاعر لم يتأثر بهؤلاء النقاد والشعراء بشكل مباشر، لأنه يختلف معهم في مسألة جوهرية، وهي الموقع والانتمـاء الطبقـي الذي تشكلت خلاله رؤيته للشعر, وفهمه لدوره ومهماته وجماهيريته. وهو يـدرك أن دعـواتهم تدور حول قطع صلة الشعر مع التراث ومع الجماهير, وهذه المسألة لا تـروق للقاسـم الـذي انطلق في رفضه لها من فكره الشيوعي وانتمائه لعروبته. ففي حين ينطلق الشاعر مـن كونـه شاعر قضية وشاعر جماهير، ينطلق الآخرون من الفهم البرجوازي لدور الشـعر, وهـو دور مرتكز إلى اللغة والبنية الفنية. وهذا يعني أن الخلاف بين الطرفين كان نظرياً عقائدياً يسير في خطين متوازيين لا يمكن التقاؤهما.

وهناك عوامل أخرى حملت الشاعر على الاستمرار في مواقفه السابقة آنذاك, ومنهـا انتماؤه الحزبي, ونضاله، ورؤيته الشعرية، وخصوصية الحالة الفلسطينية. ولـم تسـتطع هـذه المواقف الجديدة أن تثنيَه عن موقفه السابق, ولكنها تركت آثاراً، تبلّرت فيما بعـد، فـي إطـار التغيرات النوعية التي طرأت عليه، وحملته على إعادة صياغة إرثه الأدبي بالشكل الذي يتساوق مع النظريات الحديثة، ويتلاءم مع المواقف التي كان قد وصفها في الماضي بأنها برجوازية، أو أنها هجمات إرهابية على الشعراء الواقعيين الاشتراكيين.

---

(1) الخطيب, يوسف: **ديوان الوطن المحتل**, ص457-462.

(2) كنفاني، غسان: **الآثار الكاملة**، مج4، ص77, فقد استشهد ببعض الأبيات من قصيدة كفر قاسم.

المبحث الرابع

التغيرات التي طرأت على موقفه من الشعر

طرأت بعضُ التغيرات في الحياة السياسية والاجتماعية والفكرية العربيـــة والعالميـــة, وانعكست بدورها على الأرض المحتلة, وكان لها آثارها الواضحة في مواقف سميح القاسم. وقد برزت تلك الآثار وتجلياتها المختلفة في قصائده التي كتبها في النصف الثاني من العقد التاســع من القرن العشرين وما بعده, وشكّلت نقطة تحوّل في حياته ومسيرته الشعرية, إذ نجــم عنهــا رغبة جامحة في التجديد والانطلاق نحو آفاق جديدة في عالم الشعر. وقد عبّرت هذه التغيــرات الطارئة عن نفسها على مستوى الفكر والشعر معاً، إذ تبدلت رؤيته الشعرية التي تشــكلت فــي البداية في ظل تنامي الشعور الوطني والقومي في فلسطين المحتلة, وصقلتها فيما بعد تجربته في الحزب الشيوعي.

فقد أصبحت هذه المواقف عرضة للتغير والتحول, ولم تبق على حالها الذي كانت عليــه في السابق, وتحديداً حين ألمّت بالشاعر أصداء هذه التغيرات, وصدّعت مواقفه, وتلاشى معهــا إيمانه بدور الشعر الجماهيري, ووظيفته الاجتماعية. وقد أشار القاسم نفسه إلى هذه التغيرات في بعض مقابلاته[1], كما أشار إليها بعض الباحثين الذين تناولوا هذه القضية التي تعود جذورها إلى النصف الأول من الثمانينيات[2]. وتمثلت هذه التغيرات على مستوى الشــعر, بمظــاهر جديــدة أعلنت عن نفسها متخذة من الغموض وسيلة لتغليف عواطفه المتدفقة, فلم يعد من مبرر لوجــود اللغة المباشرة التي لازمت الشعر الجماهيري. وكان لا بد من استحداث لغة جديدة تلائم همومه الذاتية التي تفجرت حين تعرّضت أحلامه للتصدع والتفكك, إذ إن اللغة ترتبط ارتباطــاً وثيقــاً بوظيفة الشعر.

---

(1) داغر, شربل: **حوار مع سميح القاسم**, مكاشفة جارحة مع الصوت الصارخ قي برية العرب, الفجر الأدبي, ع شــبلط وآذار1987, ص 77, 78. وكذلك, طه, المتوكل وآخرون:حوار مع القاسم, الشعراء, شتاء 1999, ص139.

(2) القاسم, نبيه: **سبحة لسجلات سميح القاسم**, أ.ك. مج7, ص463وما بعدها.

وقد تركت هذه التغيرات التي طرأت في الواقع الموضوعي آثارها على علاقة الشاعر بهذا الواقع, وأثرت على رؤيته الشعرية التي انطلق منها حين كتب مقدمة ديوان الحماسة. وكانت هذه التغيرات قد نقلته من النقيض إلى النقيض, أي من الوضوح والمباشرة إلى الغموض الفني, ومن الشعر الجماهيري إلى الذاتي. وهناك عاملان آخران كان لهما أثرهما الفاعل فيما تعرض له الشاعر من تغير, وهما:

أ) خروج قوات الثورة الفلسطينية من بيروت عام1982 تحت مرأى الحكام ومسمعهم, إذ شكل هذا الحدث صدمة للشاعر دفعته لمراجعة مواقفه السابقة إلى حد التشكك في بعضها, والتحول في بعضها الآخر إلى النقيض. ولعل هذا التحول قد دفعه ليصرخ من أعماقه "وا عروبتاه..لا عروبة بعد اليوم"[1]. فقد جسّدت هذه الصرخة موقفه الرافض لما آل إليه حال أمته العربية التي طالما اعتز بها حتى في أثناء انتمائه الشيوعي, ولجأ على مستوى الشعر لماضيها العريق, ليس هرباً بقدر ما هو استحضار لصور التاريخ العربي المشرقة في لحظات الألم الإنساني تحت الاحتلال. فهو مازال متمسكاً بعروبته رغم خذلانها له إلى الحد الذي حمله على القول:"يخيل إلي أحياناً أنني العربي الوحيد الأخير, وبأنني حين سأموت سينقرض العرب"[2]. وهذا ما عبّر عنه شعراً حين يقول:

نَجمَةٌ مِن ذَهَبْ
إنّني
في سماءِ العَرَبْ
لو طواها المَغيبْ
نجمتي لاكفهَرّت سماءُ الشعوبْ
جميعِ الشعوبْ [3]

فهو يشك في إخلاص الآخرين حين آل حال أمته إلى الضعف والهوان, وتعرضت الذات الفلسطينية للتشتت والتمزق الذي تعمقت ملامحه في نفس الشاعر, ودفعته لفقدان الأمل, والعودة إلى الماضي تعبيراً عن رفضه الواقع الجديد.

---

(1) داغر, شربل: مكاشفة جارحة مع الصوت الصارخ في برية العرب, **الفجر الأدبي**، ع شباط, آذار1987, ص87.
(2) ينظر السابق, ص 88.
(3) القاسم, سميح:أ.ك, مج4, 2004، ص 308.

وتجلت مواقفه الجديدة على مستوى الشعر, بداية, في "سربية الصحراء" عام 1984, فقد شرع الشاعر في البحث عن الذات الممزقة، ومحاولة لَمّ أشلائها بالعودة إلى الجــذور المتمثلــة بالصحراء التي تمثل مكامن القوة العربية, "وترمز الصحراء في شعر سميح إلى الأمة العربيــة في ماضيها وعنفوانها ونقائها"[1]. يقول:

صحراء
هذي يدي
هل ترين دمي جارياً في العروق؟
وهل تسمعين رعود انفجاري المدمر
هل تبصرين هياكل قتلاي
واقفة في اندلاع البروق!
وهل تسمعين صراخي
أحبك
لا بأس إن أنت كابرت
حوصرت
حاصرت
لا بأس
إن أنت قامرت
أدرك أن العواصم
مائدة للقمار[2]

فقد طرأت التغيرات على موقف الشاعر في أثناء كتابة هذه السربية التــي رأى فيهــا بعض النقاد بداية لمرحلة جديدة في شعره، إذ "بدأت الخطابية والمنبرية بالتلاشي "فيها", وأخذت

(1) الأسطة،عادل: **أدب المقاومة من تفاؤل البدايات إلى خيبة النهايات** , ص111.

(2) القاسم, سميح:أ.ك.مج4, 2004, ص158.

تحلّ محلها تلك النبرة الحزينة الذاتية القريبة للانكسار الذاتي عند الشاعر"[1]، وقد عبّر الشاعر آنذاك عن شكه في مهمته بصفته شاعراً وإنساناً[2].

إن شكوكه السابقة تدل دلالة واضحة على التصدع الذي أصابه، وهو تصدع منعكس عن الواقع السياسي العربي الذي أسهم بدوره في خلق الشعور الذاتي بانتهاء دور الشعر، فلم تعد المهمات الشعرية التي أفرزتها علاقة الشاعر بالجماهير موجودة, أو ذات أثر فاعل في تشكيل القصيدة، وهذا الأمر قد انعكس بدوره على مهمة الشعر في الظروف الراهنة[3]. ولا يعني هذا بالضرورة, أن الشاعر قد نأى بنفسه عن القضية الوطنية والقومية, فما زال يكتب هذا النوع من القصائد التي تُستَشفُّ منها بعضُ مواقفه التي تضمنتها قصائده القديمة, ومن هذه القصائد الجديدة التي بدت فيها روح القاسم الخطابية "قصيدة الانتفاضة"[4], و"قصيدة خمسون"[5] التي كتبها في الذكرى الخمسين للنكبة, ويقول فيها:

أنا بلادي بذارُ الحبِّ حنطتها وزيتُ زيتونِها مصباحُهُ وطري
وعشبُها لغتي لو كابرتْ لغةٌ ولو خبا قمرٌ ليمونُها قمَري
وغازلَتها شعوبُ الأرضِ قاطبةً لكنّها آثَرَت عزفي على وتري
وللمهادِ مهودٌ في سُلالتها جيلٌ يَصيحُ بجيلٍ عُدْتُ من سَفري
هنا القناديلُ والليلُ المغيرُ على منابعِ الضوْءِ غِرّاً ضاق بالعِبرِ[6]

ب) أما السبب الثاني الذي يفوق الأول في تأثيره, فهو انهيار المنظومة الاشتراكية, فقد كانت ثورة القاسم في الماضي اشتراكية الطابع، تستمد مبرر وجودها من النضال الفلسطيني، ومن

---

(1) القاسم, نبيه: **قراءة في مجموعتين شعريتين**, "لا أستأذن أحداً" ورحلة سميح القاسم الإبداعية المتصلة, أ.ك , مج 7, ص 446.

(2) القاسم, سميح: مكاشفة جارحة مع الصوت الصارخ في برية العرب, **الفجر الأدبي**, ع شباط وآذار 78,77, ص 86 حيث يقول" ساورني إحساس بعد الانتهاء من كتابة "سربية الصحراء" أنه آخر عمل كتابي لي، وبشيء من الاكتفاء، كما لو أن مهمتي ليس كشاعر فقط بل كإنسان أيضا قد انتهت، حقاً ".

(3) مفيد, رماح: **حوار مع سميح القاسم**,jehat.com.mht ص7, يقول القاسم:" أنا لا أكتب لا للأمة ولا للثورة, ولا للانتفاضة ولا للحرية ولا للتحرر, أنا أكتب حتى أتمكن من التنفس لأنقذ ذاتي من الجنون والانتحار".

(4) القاسم, سميح: أ.ك. مج3, 2004, ص226.

(5) القاسم, سميح: **الممثل وقصائد أخرى**, مؤسسة الأسوار, عكا2000, ص5.

(6) ينظر السابق, ص7.

موقعه في الحزب الشيوعي، ولكنّ الشيوعية أصبحت في رأيه "صيغاً مستعادة ونظــرة واحــدة وصوراً جامدة ووجهاً مستعاراً[1]. يقول في قصيدة "إلى ميخائيل غورباتشوف":

جيدٌ أن ملكت ابتعاداً عن الصيغ المستعادة والنظرة الواحدة
جيدٌ أن خرجت من الصور الجامدة
....
خرَشو! خرَشو!
يارفيق
خرَشو! أن ملكت اقترابا كثيراً إلى شمسنا الطالعة
أبداً شمسنا الطالعة
عبر هذا الطريق
لا طريق
غير هذا الطريق
جيد يا رفيق
أن منحت الشعار
قلبه, وانتزعت بوردتك اليانعة
وجهه المستعار[2]

والحقيقة أن التغير الفكري ألمّ بالشاعر قبل عام1990, ويبدو ذلك بوضوح في قصــائده التي كتبها قبل هذا التاريخ, في ديوان "لا أستأذن أحداً" الذي أصدره عام 1988, ويوحي عنوانه بتحلل الشاعر من المواقف السياسية والفكرية, كما يتضح ذلك أيضاً, فيما كتبــه الشــاعر مــن قصائد مختلفة في هذا الديوان, تشي بخلافاته مع الشيوعيين, ومن أبرزها قصيدة "التوبة"[3] التي أعلن فيها عودته من الموت الذي أصبح رمزاً لمرحلة سابقة تحلّل الشاعر منها, وهــي مرحلــة انتمائه الحزبي.

إن قصيدة "التوبة" تؤكد ذلك, وهي تصور القطيعة التامّة مع الحزب الشيوعي, فهي تشــكل تصوراً جديداً للحياة والموت لم يعهده القارئ في شعره من قبل. يقول في هذه القصيدة:

---

(1) القاسم، سميح: أ. ك. مج3، 2004, ص240.
(2) ينظر السابق، ص240.
(3) ينظر السابق, ص 236.

وها أنذا بعد موتٍ كثير
أعودُ إليك قليلا
ثقيلَ الخطا عاقلاً مستحيلا
أعودُ بلا أسفٍ (تذكرينَ رحلتُ بلا أسف)
الدخانُ الذي كنتُ
يلتفُّ شالاً على كتفِ الله
حبلاً على عنقِ لصٍّ صغير
ويلتفُّ هالةَ نورٍ على القلب
سرّاً يؤرِّث في الروح ناراً
ويطلقُ غزلانَه في براري الكآبة
ها أنذا بعدَ موتي أعود
على جبهتي وصمتي
والمشيبُ الذي وخَطَ الصدغَ كفارتي
بعد موتٍ طويلٍ أعود(1)

لقد تغيّرت رؤية الشاعر وموقفه من الموت الذي تضمنته دواوينه السابقة. فقد كان الموت مرتبطاً بما يتعرض له شعبه تحت الاحتلال، وما ترسخ في ذهنه عبر السنين التي شهدت مآسيَ شعبه المتكررة على أيدي المحتلين. كان هذا النوع من الموت غير الطبيعي يعدُّ أساساً لتشكل موقف الشاعر من الحياة والموت, فقد كان الشاعر يتحداه, ويرفضه ويتمرد عليه حين كان يكتب القصيدة المقاومة, يقول:

سقطت كلُّ الأسانيدِ التي تزعمُ موتي
والذين احترفوا القولَ بأنَّ الموتَ أجدى
عندما فاجأتُهم في اللحظاتِ اليائسة
هرعوا في عريهم,
صوبَ نتوءِ البحرِ أو صوبَ نتوءِ اليابسة
ووحيداً تركوني
وجريحاً تركوني
نازفاً في عقرِ بيتي(2)

---

(1)القاسم، سميح: أ. ك. مج3، 2004, ص 236.

(2) القاسم, سميح: **الموت الكبير**، ص 140, 141.

فما الذي يعنيه القاسم بالموت الكثير في قصيدة "التوبة"؟ وكيف يعود من المـوت عـاقلا ومستحيلا؟ وما هو هذا الموت الذي يعود منه الشاعر بلا أسف ؟ وما هو الدخان الذي كانه في الماضي وصار هالة نور على قلبه؟.

لا شكّ أنها لغة الشعر التي تنأى بنفسها عن الصياغة المباشرة للموقف والفكرة، وتوحي للوهلة الأولى بالبعث والانطلاق من واقع الركود والجفاف الروحي إلى واقع السعادة الحقيقيـة التي ينشدها الشاعر في نبوءته التي بشّر بها, ولكنّ الأبيات ذاتها قد تضمنت ما ينفي إدراج هذا الموت والعودة منه تحت النبوءة والبعث. فالشاعر يستخدم الموت رمزاً يوحي بالدلالة على غير ما كان يرمز له في السابق، فهو يتحدث عن مرحلة غبرت من مراحل حياته التي عاشها وكأنه راحلٌ في الموت! فأية مرحلة يتحدث عنها ؟. لا يمكن أن تكون هذه المرحلة إلا الإطار الزمني للواقع الحلمي الذي عاشه الشاعر، فكان كأنه ضحية لتلك الأحلام التي بنى عليها نبوءته, حسب القصيدة، وهي نبوءة أَحَسَّ بأنها عبء لا يتسع له الواقع المحسوس الذي يعيشه الآن. كان هـذا الواقع الحلمي دخاناً، فهو سرعان ما يتلاشى ويضمحلّ وإن كان له حيّز في المكان والزمـان، وفي هذا التلاشي تولد ثورةٌ جديدة في ذات الشاعر، إنها ثورة ذاتية تطال أولئك "الذين يتحمّلون مسؤولية تحطيم النبوءة", حسب وجهة نظره، فضلاً عن اللصوص الذين طاردوا أحلام الشـاعر وأحلام أبناء شعبه.

لقد طغت عليه مشاعرُ القلق واليأس إزاء الموت في المرحلـة الراهنـة، فاقتصـرت نبوءته على انتظار الموت الذاتي، ولم يعد يبني واقعه الحلمي إلا في استحضار صورة المـوت الذي يدهمه. يقول:

سيقال الذي قيل
أعطى وأعطى وأعطى
وكلُّ الذي أَخَذَه
رجعَةُ الموتِ
في ضَجعَة الرّبَذة[1]

(1)القاسم, سميح: أ.ك مج4 ,2004, ص224.

ولم يقف الأمر عند هذا الحد, وإنما تجاوزه الشاعر حين كتب سربية "كلمة الفقيد في مهرجان تأبينه", فكأنه يعيش الموت الحقيقي, يقول فيها:

ألا عظَّمَ اللهُ أجرَكُمُ أجمعين

وبعد,

فأنتمْ إلى حيثُ شاءَ العليُّ العظيمُ القديرُ الرحيمْ

على إثرِنا قادمونْ

إلى جنَّةٍ.. أو جحيمْ

وإنّا لهُ . وإليهِ كعادتِنا راجعونْ.[1]

لقد حلّت فكرة الموت محل النبوءة الثورية, ولم يقف الأمر عند هذا الحد, وإنما أخذ الشاعر يفسر تلك النبوءة التي رافقت قصائده الماركسية بأنها خديعة ووهم[2], وهذه الخديعة لم تكن في الماضي سوى رؤية ماركسية استمدها من المادية التاريخية, فهل كانت نبوءته خديعة ؟.

لا يمكن لأحد أن يتصوّر ذلك، وإن كان الواقع قد حالَ دون إثبات واقعيتها وصحتها، فالشاعر يتسامى على الواقع ويسمو عليه مصوراً عالمه الخاص به لتحقيق السعادة الإنسانية, كما أن الشاعر ليس وحدَه المسئول عن هذه القضية, وهو يدرك ذلك الانقلاب في المعايير السياسية والاجتماعية والأخلاقية في الحياة العربية والعالمية المتبدلة. وقد تميز شعر القاسم بالصدق الأخلاقي الذي يتبدّى في قصائده الجماهيرية، فهو نابع من الضمير الإنساني ومن الذات الثائرة في لحظات الانفعال العاطفي الطفولي إزاء الواقع، فقد كان التزامه نابعاً من أعماق ذاته الثائرة حتى في تلك القصائد ذات الصبغة الماركسية, وكأن الفكر أصبح جزءاً من ذاته, وهذا يدل على أصالة التجربة الشعرية التي واكبت كفاح الشعب الفلسطيني ضد المحتلين, وخلّدها سميح القاسم في قصائده.

لقد كان لتغير الموقف والرؤية الشعرية أثر كبير في شعر القاسم, إذ برزت فيه ظواهر جديدة, وأبرزها الذاتية والغموض. ومهما يكن من اختلاف بين هاتين القضيتين من حيث تعلق أولاهما بالمضمون, وتعلق ثانيتهما بالنواحي الجمالية الفنية, إلا أنهما ترتدان إلى جذور واحدة,

---

(1) القاسم, سميح: كلمة الفقيد في مهرجان تأبينه, مؤسسة الأسوار, عكا, 2000, ص8,7.

(2) طه, المتوكل وآخرون: **حوار مع سميح القاسم**: الشعراء, شتاء 1999, ص 139, يقول: "فالشاعر يخلق خديعة ذاتية بأنه سيغير العالم حتماً، يقنع نفسه بأنه قادر، وأنه سيغير العالم ".

وتلازم إحداهما الأخرى, وتتفاعل معها في بناء النص الشعري. وقد كان لهما أثرهما الواضح في تعميق الهوّة بين شعره القديم والجديد. ولا بد من بحث هاتين القضيتين بإيجاز لتوضيح آثار التغيرات التي طرأت على الشاعر وشعره في المرحلة الراهنة.

1) الذاتية: برزت النزعة الذاتية في بعض قصائده الجديدة, وهي ذاتية واجه فيها الواقع وحده, بمعنى أنه انفصل عن واقعه الذي فرض عليه كتابة القصيدة الجماهيرية في الماضي مستخدماً ضمير المتكلم وناطقاً باسم حزبه, ومتمرداً على أعدائه بتشبثه بالحياة التي هي حياة شعبه وحياة غيره من الشعوب المكافحة. وقد برزت ذاتيته حين تناقضت أحلامه أو واقعه الحلمي الذي شكلته معطيات الماضي بأبعادها الوطنية والقومية والإنسانية والواقع الذي تحطمت فيه تلك الأحلام, فلم يعد من مكان حقيقي للنبوءة الشعرية التي تميز بها شعره في الماضي, وانعكس ذلك على فكره وشعره[1]. يقول:

وما كانَ بالأمسِ
عاراً مُحالا
هُوَ اليومُ شأنٌ صَغيرٌ وجائزْ
فحاذِرْ وحاذِرْ
زمانُكَ وغدٌ وغادِرْ
تنَحَّ وغادِرْ
إلى حيثُ ألقتْ
فلا الأهلُ أهلٌ... ولا الدارُ دارٌ... ولا أنتَ أنتْ
وما مِن أواصِرْ
تدورُ عليكَ الدوائِرْ
عليكَ تدورُ الدوائِرْ [2]

إن ذاتيته الجديدة لها علاقتها بالواقع من حيث إنه أسهم في تعميق كآبة الشاعر وحزنه واغترابه عنه، وهذا ما انعكس في القصيدة التي غلب عليها طابع الانكسار والشعور بالوحدة في مواجهة المصير الذاتي, ويتضح ذلك أيضاً في قصيدة "أشد من الماء حزناً"[3]وغيرها, يقول:

---

(1) الأسطة, عادل: **أدب المقاومة من تفاؤل البدايات إلى خيبة النهايات**, ص113.

(2) القاسم, سميح, أ.ك , مج 4, 2004, ص 355.

(3) ينظر, السابق, ص349.

تبوحُ لفرشاةِ أسنانِكَ المرهقة
بأسرارِ عزلتِكَ المطبقة
وتكتبُ بالمشطِ شيئاًعلى صفحاتِ البخار
تراكَ تدوّنُ فوقَ المرايا وصيّتكَ المقلقة؟
أتغسلُ جسمَكَ أم أنتَ تغسلُ روحك؟
حمّامك اليومَ طقسٌ غريبٌ..وروبك
يلقي عليكَ بنظرتِهِ المشفقة
وتزلقُ بين الأصابعِ صابونةَ اليأسِ..ينهمرُ
الماءُ دون انقطاعٍ على ظهرِك المنحني بالهموم"(1)

فقد تحولت بعض قصائده إلى التعبير عن دخائل النفس الإنسانية وانفعالاتها ذاتية الصبغة، وفي هذه الحالة يصبح البوح ليس بذي صلة بالملتقي الذي لم يعد هو ذاته الذي كتب له القاسم قصائده الجماهيرية المباشرة والخطابيّة, فقد اختلف جمهوره، واختلاف المخاطب يؤدي بالضرورة إلى اختلاف لغة الخطاب الشعري.

وبناء عليه, أخذ الشاعر يتخلى عن لغته المباشرة في كثير من قصائده, ليتخفى وراء الرموز والكلمات والضمائر والصور الرمزية أحياناً. فقد كان ضمير المتكلم معادلاً لدور الشاعر في الكفاح الشعبي الفلسطيني, حتى في قصائده التي تناول فيها تجاربه الذاتية, مثل قصيدة "نداء من المنفى"(2). ويدل ضمير المتكلم دلالة واضحة على حضوره المتواصل في الواقع، ولكنه عندما أخذ يغترب اغتراباً قسرياً في الزمان والمكان, عمد إلى الحديث عن نفسه بضمير الغائب أو المخاطب الذي يدل على الانفصال التام عن الواقع, والتفرد في عزلته ووحدته كما يلاحظ في القصيدة السابقة.

وظهرت ذاتية الشاعر بشكل واضح حين أخذ يقارن بينه وبين الآخرين في قصيدة "أبا الطيب, هات نبوءتك الجديدة!" (3), ويبدو أن الشاعر يشير إلى الماضي البعيد, وتحديداً عندما استعر الصراع بين الشعراء الوطنيين التقدميين وغيرهم ممن "لم يصمدوا بوجه البغي", حيث يعرّض الشاعر بمن أغواهم الاحتلال, ويعتز بقوافيه وأشعاره التي "ناوشتها أفاعي اللغو حين تعرت من جلدها العربي", يقول:

---

(1)القاسم, سميح, أ.ك, مج4, 2004, ص 364.

(2) القاسم, سميح: **الحماسة**, ج1, ص23.

(3) القاسم, سميح: **ملحق كل العرب**, الجمعة2007/6/1, ص39.

وأسعفتني بوادي الموتِ قافيةٌ عزّت فدانت لها الأبياتُ والجملُ
وناوشتْها أفاعي اللغوِ عاريةً من جلدِها, واكتست ما حاولت حيلُ
إذا عريتُ . فجلدُ الوحشِ ألبسُه وإن حفيتُ فوجه الوبشِ انتعلُ

...

وصوتُ قلبي كما الرحمن أبدعه وشانئي مستعارُ الصوتِ منتحلُ
وتحت صدري بحور هاج مائجها وعند ضدي دوارُ البحر والجفلُ
وكم عَبَبتُ زلالَ الروحِ مرتوياً وفي سواي يشقُّ الوردُ والنهلُ
وكم صمدتُ بوجهِ البغي وانكفأوا وكم صددتُ غوى الغاوي وكم قبلوا
ونبَّهوني إلى ما ينبغي , شططاً ويومَ نبَّهتهم عن حكمةٍ غفلوا
وقلتُ فيهم كلاماً طيِّباً غزلاً وهم هَجَوْني. وفي تثريبِهم غزلُ
وعيبيَ الأصلُ , موصولاً به نسبي ومن حظيرةِ "دوللي" الشعرَهم نسلوا[1]

وقف القاسم هذا الموقف في السابق ناطقاً باسم كل الوطنيين والشرفاء من أبناء شعبه في وجه أولئك الذين أعاروا أصواتهم للسلطات المحتلة, وذابت ذاته آنذاك, ولكنها تبرز الآن في هذه القصيدة بشكل لم يكن القارئ يلاحظه في شعره على الإطلاق.

2) وأما الظاهرة الثانية التي تغلغلت في شعره, فهي ظاهرة الغموض التي تجلت بوضوح في قصائده, وتحمل في ذاتها دلالة على التغيرات التي ألمّت به. ولعل هذه الظاهرة مرتبطة بسابقتها ارتباطاً وثيقاً. فقد ظهر الغموض الفني في شعره حين اغترب عن واقعه, وأخذ يبحث عن رموز دينية يوظفها في القصيدة لذاتها, وهي رموز فقدت تأثيرها في المتلقي لما بينها وبين الواقع السياسي والاجتماعي والفكري من بعد, فلم يعد يوظف الرمز الديني الإسلامي والمسيحي وغيره لاستشراف المستقبل, وإنما أصبح الرمز هدفاً في ذاته. فليست الرموز الدينية جديدة في شعره, ولكن الجديد يكمن في تغير دلالاتها وعلاقاتها بالواقع وبنية القصيدة.

وهناك علاقة جدلية بين الذاتية والغموض, فقد تغير دور الشعر, وتلاشى معه إحساس الشاعر بضرورة استخدام اللغة المباشرة والوضوح, وهي ظاهرة جمالية رافقت الشعر الجماهيري في السابق, فقد نشأت لديه رغبة شديدة في استخدام اللغة الرمزية الإيحائية, والابتعاد عن نقيضها المتمثل في اللغة المباشرة.

---

(1)القاسم, سميح: **ملحق كل العرب**, الجمعة2007/6/1, ص39.

وقد تجلت بعض مظاهر الغموض في ديوان, "لا أستأذن أحداً" الذي لم تعد قصائده "تحمل الاسم الدلالي الموحي، وإنما نراه يوزع أرقاماً وحروفاً لتدل على القصـــائد"[1], كمـــا اســـتخدم الرموز والحروف والأرقام عناوينَ لقصائده التي يرى القارئُ فـــي بعضـــها "خروجـــاً علـــى المألوف، ويجد صعوبة في تقبّلها, وفي كثير من الحالات فهمها"[2].

وإذا كانت ظاهرة الغموض قد اقتصرت على بعض القصائد في ديوانه الســـابق، فـــإن "سبحة السجلات" تمثل بعنوانها ومضامينها غموضاً شديداً مصدره الرموز الدينية, يقـــول فـــي السجل الثامن والعشرين:

بعد كورين ودور
وثلاثين غروبا
وشروق
ودقيقة
يخرج الأموات من جبانة الحلم
إلى مهد الحقيقة
لن تريني بينهم يا ابنة روحي
لن تريني
جسدي غادر أرض الروح
من كور ودورين
وأعطى الله
أسرار الخليقة[3]

كما أن "الكتب السبعة" التي حملت عنواناً ثانويّاً هو "رواية عن الربذيّ", قد لفّها الغموض هي الأخرى, فقد بدا الغموض واضحاً في عناوين دواوينه وقصائده الجديدة, لأنه أخـــذ يمتـــتح معانيه من الذات في وحدتها وعزلتها, ومن الرموز الدينية الغامضـــة. وتمثـــل هـــذه القصـــائد ورموزها الجديدة تناقضاً صارخاً مع ما ألِفَه القرّاء من وضوح في شعره الجماهيري, ويعـــود

---

(1) القاسم، نبيه: **قراءة في مجموعتين شعريتين**" لا أستأذن أحدا ورحلة سميح القاسم الإبداعية المتصلة, أ.ك , مج7, ص 446.

(2) ينظر, السابق, ص444.

(3) القاسم, سميح: أ.ك, مج3, 2004, ص320.

ذلك إلى تغير رؤيته واستلهامه بعض القضايا الدينية الغامضة، فقد أصبح "الربذي" رمزاً لوحدة الشاعر وعزلته وغربته، ومعادلاً للتنافر بينه وبين الواقع, يقول:

أنا قتيل القهر
أنا شهيد الدمعة الخاسرة
في أمة فاقدة الذاكرة
ربذي هذا العصر (1)

فقد تسرب الغموض إلى شعره تدريجياً، على الرغم من أنه ما زال يكتب القصيدة المباشرة التي تختلف أيضاً في مضامينها عن قصائده القديمة. وهناك أسباب مختلفة أسهمت في بروز ظاهرة الغموض في شعره, ومن أبرزها:

1) التغير الذي طرأ على جمهور الشاعر، فقد شمل قطاعاتٍ لم يكن الشاعر يحفل بها في الماضي. وتغيّرُ الجمهورِ سيؤدي بالضرورة إلى تغيراتٍ طارئة على لغة الخطاب الشعري والمضمون معاً, وهذا أحد الأسباب التي دفعت الشاعر إلى استخدام اللغة بطريقة تحجب مواقفه أحياناً، وتحولُ دون الكشف عنها في أحيان أخرى.

2) الإحساس بالغربة, وقد تجلى في قصائده التي أعلن فيها ثورته الجديدة، وهي ثورة تناقض ما كان يؤمن به سابقاً، ويبدو أن هذه الثورة طالت بعض مَن كان يعدهم من المناضلين الذين بنى أحلامه على نضالاتهم وكفاحهم في أثناء نضاله إلى جانبهم. يقول الشاعر في إحدى هذه القصائد:

كيفَ أعطيتكِ عِنواني
ورَقمَ هاتِفي السرّي
كيفَ انهَرْتُ بينَ يديكْ؟
مُدرِكاً أنكِ جاسوسَةُ أعدائِي عليّْ
كيفَ ! أسلمتُ يَقيني عُنفَ شكّي
وأنا أعلمُ أنّي ضائعٌ
منّي إليكْ

---

(1) القاسم, سميح: أ.ك , مج4, 2004 , ص 198.

كيفَ أعطيتكِ وَجهي

وِلساني ويَدِي [1]

تمثل هذه القصيدة تجربة شخصية عاشها الشاعر، ولا يمكن أن تكون المقصـــودة بهـــا فلسطين, ومن الممكن أن تكون هذه المخاطبة رمزاً منحه الشاعر وجهَه ولسانه ويده ذات يـــوم؟ ولهذا فهو يمعن في الغموض، ويعبّر عن التجربة بهذه الصورة الرمزية التي يتخذ منها قناعـــاً لإخفاء مشاعره الحقيقية.

وهو يعبر عن هذه المشاعر بطريقة غير مباشـــرة, لأن التعبيـــر المباشـــر ســـيكون بالضرورة صورة مناقضة لما هو قائم وموجود في التجربة الشعرية الكاملة. فكيف يمكن لمـــن يمنح وجهه ويده ولسانه للغير أكثر من ربع قرن من الزمن أن يتهمهم بالخيانـــة مـــؤخراً ؟. إن هذه القصيدة وما يشبهها تناقض مضامينه السابقة, ولذا لجأ إلى الغموض الذي يلـــف القصـــيدة, ويحولها إلى رمز لا يمكن الوصول إلى دلالته إلا بالاعتماد على العالم الخـــارجي. ويبـــدو أن اللجوء للغموض, وهو سمة تتناقض مع ما اتسم به شعر القاسم[2], كان بسبب النظـــرة الذاتيـــة للواقع. ومثال ذلك قوله:

رجلٌ أبيضُ

في مِعطفِهِ الأسوَدْ

يَمضي ساخِطاً مِن مَقصِفِ الميناءْ

لا تتبعُهُ السيدةُ الخضراءْ

يأتي النادلُ المَبخوعْ:

– " هذا شالُهْ"

تأخذهُ السيدةُ الخضرَاءُ في صَمتْ

وتمضي لمراحيضِ النساءْ

تهرَعُ شرطةُ فيما بعدُ للمقصِفْ

" إنّ امرأة أخرى تدلّت

(1) القاسم, سميح: أ.ك ، مج 3, دار العودة 2004, ص 189.

(2) ينظر, القاسم, سميح: **الجديد**, ع3, 1974, ص12 يقول: "وهناك الغموض المفتعل المبتذل الناجم عن ضحالة الانفعال والمعاصرة وركاكة التجربة وقصر الرؤية ومحدودية الرؤيا... إنه غموض السخفاء من شعراء وكتاب قصر عجز يقفون مشدوهين إزاء قشور البذر المستوردة من جامعات لندن وباريس وإمريكا".

جثةٌ مشنوقةٌ بالشالِ، في المِرحاضِ
لونُ الشالِ... أحمَرْ ! [1]

3) النكوص الفكري الذي ألمّ بالشاعر، وأخذ يعبر عنه بطريقة أكثر وضوحاً في بعض قصائده، ومنها قصيدة "إلى ميخائيل غوربا تشوف"[2] التي عبّر فيها عن رغبته الجامحة في التغيير والتجديد الذي قاد أخيراً إلى الهاوية.

4) عودة القاسم إلى أحضان "الذاتية" التي أجّجتها ذات يوم علاقته بالوطن السليب، وأحلامه الطفولية التي خطها الواقع في ذاته المتمردة في الماضي. على أن هناك تشابهاً وافتراقاً بين ما كانت عليه ذاتيته في الماضي، وما أصبحت عليه الآن، فكلتاهما نتاج للواقع، ولكن أثر الواقع كان في البدايات إيجابياً حين أدى إلى انصهار الذات في التجارب العامة، في حين أنه أصبح سلبياً حين عمّق الشعور بالوحدة والاغتراب والعزلة الذاتية في المرحلة الراهنة. ولعلّ هذا يعود إلى إحساس الشاعر بفقدان الثقة بكل ما حوله, وهذا ما انعكس على ذاته المفعمة بالثورة التي طالت كلّ شيء حوله, وأسلمته إلى حيرةٍ لم تعهد في شعره القديم.

5) وقد ازداد شعره غموضاً, وبخاصة في قصائده التي وظف فيها رموزاً دينية ترتبط بالتعاليم الدينية الإسماعيلية والفاطمية[3]. فقد لجأ الشاعر لاستخدام الرموز الغامضة التي تحد من التفاعل بين المتلقي والنص, ومن ذلك قوله:

خذ عني قمصاني البالية
تعال وغيبني ما شئت
غلالة روحي ناصلة تابوتي فاصلة
ها أنذا موجود في الزائل
موجود في الموجود [4]

---

(1) القاسم, سميح:أ.ك, مج 3, 2004, ص 191.
(2) ينظر, السابق, ص240.
(3) عرايدي, نعيم:"**الصحراء**" مرثية مطولة.. ونبوءة جديدة, أ.ك, مج7, ص362.
(4) القاسم, سميح: أ.ك, مج3, 2004, ص279.

وتجدر الإشارة إلى بعض الظواهر الجديدة الأخرى في شعره, وهـــي تتنـــافى فـــي الحقيقة, مع ما اتسم به شعره في الماضي إلى حد التناقض أحياناً, ومن هذه الظواهر:

1) الغياب المطلق للقصائد ذات التوجه الفكري, وهي سمة غلبت على شعره المحذوف, فلم يعد من أثر لمثل تلك القصائد التي تضمنها ديوان الحماسة. ولعل المرحلة الحالية عكست مفاهيمهـــا على الشعر العربي المعاصر الذي لم يلجأ لصياغة شعاراتها بذات الطريقة التي صـــاغها فيهـــا القاسم. وبذلك غاب الشعار السياسي والفكري ولم يعد له وجود في شعره الجديد.

2) الميل الشديد في المرحلة الراهنة, لاستخدام الرموز الدينية الغامضة في كثير مـــن قصـــائده الجديدة بحيث لا يستطيع القارئ أن يلم بمضامينها, أو يخرج منها بتصور دقيـــق. فقـــد أخـــذ الشاعر يستخدم رموزاً فاطمية وشيعية وتوحيدية أدت إلى غموض شعره. وقد تعـــدت رمـــوزه متن القصيدة إلى العنوان الذي لم يعد يدل دلالة مباشرة على المضمون، كما كان في الســـابق، فقد أصبح العنوان حرفاً أو رقماً أو كلمة غريبة عن الواقع. ولا يفهم من هذا أن استخدام الرمز أمر طارئ في شعره, فقد كان يستخدم الرموز الدينية سابقاً.

3) ظهور الاتجاه القومي بشكل مختلف عما عهده القرأة في شعره من قبل, فعلى الرغم مـــن أن هناك بعض المظاهر القومية التي تعد امتداداً لمواقفه السابقة, إلا أن ظاهرة جديدة تمثلـــت فـــي توجهه بقصائد جديدة إلى بعض الأنظمة العربية التي اتخذ مواقف حادة منها خلدها في شـــعره المقاوم, ولكنه تخلى عن مواقفه, وأخذ يعممها في قصائده الجديدة. يقول في "بائية العرب":

وسادةٍ ثَلّةٍ. ثلّت سيادتُهم	يحاصرون الغدَ الآتي بمَن ذهبوا
للأجنبيِّ ارتضوْا قرباً على جَنفٍ	وقاربَتهم قلوبُ الشعبِ فاجتنبوا
تقلُّ فينا مَعَ الأيامِ قلَّتُنا	وفيهمُ تكثرُ الألقابُ والرتبُ
قصورُهم في ليالي الأنسِ راقصةٌ	على أغاني الهوى والقدسُ تنتحبُ
ويثملونَ وقد بتنا خوابيهم	وإن شحَحْنا فمن أحداقِنا العنبُ
وجلُّ أحلامِهم أنّا نبايعُهم	وكلُّ أحكامِهم أن تهلعَ الركبُ
كم لفّقوه غداً نبكي على غدِهِ	وضيَّعوا اليومَ ما من أمسِنا سلبوا
وينطقون فما أنقى عروبَتهم	ويفعلون فتلحو نسلَها العربُ[1]

(1) القاسم, سميح: **الممثل وقصائد أخرى**, ص88-90.

فهو يعرض بمواقف الأنظمة، بطريقة مختلفة عمّا هو مألوف في شعره القديم, فقد أخذ يعمّم موقفه، ويبتعد عن التخصيص، إذ يبدو أن ثورته الذاتية تخلت عن المواجهة المباشرة للأنظمة, وهي سمة تميز بها شعره في السابق, يقول:

غبار الخيانات غطى الشبابيك
طائرة من جميع الجهات
أغارت عليها مراراً
وعادت إليها مراراً
وقرب سياج الحديقة
جثة سيدة
قصفتها الصواريخ
مرّت عليها التواريخ
لم يعرفوها
وكم عرفوها
وكم قصفوها
ليعطوا القبور الجماعية
اليوم
معنى الأمومة
حتى تدين الحكومة منهم
حكومة!
فشكراً... وشكراً
وجواً وبحراً
وخيراً وشراً
وشكراً جزيلاً
على تعب التعزية [1]

فقد تغيرت معايير التعامل مع الأنظمة عما كانت عليه في السابق, إذ أخذ يسافر إلى عواصمها المختلفة, ويكتب لها القصائد التي تحمل أسماء تلك العواصم أو الأقطار[2]. ثم إنه أخذ

---

(1) القاسم, سميح: أ.ك , مج 4, 2004, ص 138.
(2) مفيد, رماح: **حوار مع سميح القاسم**, jehat-com.mht ص5, يقول القاسم: "أنا واجهت دولاً عربية بمواقف ثقافية, للأسف الشديد كان المثقفون العرب يتدافعون ويتهافتون على أعتاب الدول حين كنت في صراع معها.. صراع ثقافي لم يكن صراعاً شخصياً. والغريب في الأمر أن الدول التي استبعدتني وتنكرت لي لسنوات عادت الآن لتدعوني ولم تعد تلتفت لهؤلاء الذين استكلبوا للنفاق وللمجاملة وللإنحناء, أنا لا أنحني..."

يكتب القصيدة التي تشي بعلاقته المباشرة مع بعض الأنظمة العربية التي كان قد عرّض بها في الماضي, وكأنه فقد الثقة بحركة التحرر العربية في مواجهتها التاريخية مع الأنظمة. ولعل هـذا الإحساس كان سبباً في الاتجاه إلى الذاتية من ناحية, وتحول قصائده القومية إلى مـراثٍ ينـدب فيها حال الأمة العربية, من ناحية أخرى. وهذا ما عبّر عنه في شعره، حين قال:

واستنفر السرُّ أسراراً يلوذُ بها وآثرَ الجهرُ ألا يحرجَ الأدبُ
فغادرتني أغانٍ كلُّها تعبٌ وحاصرتني مراثٍ بعضُها التعبُ[1]

4) اختفاء نبرة التحدي والمقاومة في القصيدة الجديدة, وهي سمة غلبت على شعره في الماضي, واستحق بها ما أطلقه النقاد عليه في حينه, إذ وصفوه بشـاعر الغضـب الثـوري[2] وشـاعر المقاومة. فلم يعد للمقاومة في طابعها القديم أية مساحة في شعره, بل أصبح الصـوت المقـاوم مجرد غرغرة لإحساس الشاعر بوحدته وعزلته, يقول:

وحدي أجالسُ صورَتي في الماءْ... وحدي أقتفي أثرِي
صراطي حُجّةٌ لا تستقيمُ... وَجُثتي ترَفُ المآتمْ
يا قبرَ أمي.. يا ضريحَ أبي.. تعبتُ.. تعبتُ من رمَقٍ
يُغَرغِرُ.. مَنْ أقاومُ ؟.. مَنْ أقاومُ؟ مَن أقاومْ؟ [3]

والشاعر يدرك هذه التغيرات ويعي استقلاليتها الموضوعية عن إرادته, ولكنه يجعلهـا أساساً لنظرته السوداوية, فقد أحس بثقل الواقع حين تشوهت معالم الثورة المتمثلة فـي "الوجـه الفلسطيني" المقاوم, وأخذت تحدق به صور الآباء والأجداد على جدران المنازل, فتسقط باكيـة على السجاد العجمي, حين "تساءلت عما ألمّ بنا" ؟ و"ماذا بقي من المفاجآت؟", يقول:

صُوَرٌ عَلى جُدْرانِنا البيضاءِ... ظِلٌّ راسِبٌ في الأرضِ مِنْ آبائنِا
صُوَرٌ تُحَدّقُ في رمَادِ وجوهِنا.. مَنْ أنتَ ؟ تسألُ صُورَةٌ
(بروازُها الفضيُّ شُغلُ الهِندِ).. تسقطُ صورَةٌ فيها على السجادِ
(من إيران) تبكي... صورة تبكي... وتضحك من عجائبنا
عجيبة
ماذا ألمّ بنا ؟ وماذا بعْدُ في أرضِ الفُجاءاتِ المُريبَة

---

(1) القاسم, سميح: **الممثل وقصائد أخرى**, ص82, 83.

(2) النقاش, رجاء: **أدباء معاصرون**, ص 266.

(3) القاسم, سميح:أ.ك , مج4, 2004, ص381.

والآن تبتدئُ الصورَ

فينا وتكتملُ الصورَ

والآنَ تنفِرُ مِنْ دَمامَتِنا... وتشحَبُ مِنْ كآبتِنا الصورَ[1]

وهناك ملاحظة تجدر الإشارة إليها, وهي أن الشاعر واصل نشر تلك القصائد التقليدية المباشرة التي كتبها في فترات سبقت انهيار المنظومة الاشتراكية, ومنها على سبيل المثال قصيدة "صولوا وجولوا"1985, و"أعيذ الحق"1981و "حناء العروس" التي كتبها عام 1986, ويقول فيها:

جَلجِلْ , وزَلزِلْ بالقيودِ عواصماً يَزني بها الأهلونَ والغُرَباءُ

واقبضْ على القضبانِ كفاً طالَما شبَّت , فشبَّ على الهوانِ لواءُ

يا فارسَ الأغلالِ , أيّةُ صَهوَةٍ عزَّتْ عليكَ ؟ وهل عَصَت أنداءُ

رابطْ وقد بكَت المرابطُ خيلَها واصْمِدْ, ويأسُ الصامدينَ رجاءُ

الهمُّ همُّك أمّة موجوعة وهمومُهُم جاكلينُ أو وطفاءُ

لا بأسَ إن هُمْ أودَعوكَ سجونَهم الحرُّ أنتَ وإنّهم سجناءُ

أشباهُ أشباهِ الرجالِ تطاولَوا لكنْ لتقصرَ مِنهُمُ الحوباءُ

القيدُ قيدُك والمكبّلُ بغيُهُم ومَصيرُ سجّانيكَ كيفَ تشاءُ[2]

فقد نشر القصائد الثلاثة السابقة في ديوان الممثل الذي ضم لوناً معيناً من القصائد التقليدية القديمة والجديدة. ونشر فيه الشاعر قصائد مباشرة وخطابية توجه فيها للأنظمة العربية, ويبدو ذلك بوضوح في القصيدة "الشامية" التي يقول فيها:

يا شامُ. جئتُ. فلا تريني مُفرداً في مهجتي أهلُ العروبةِ جاؤوا

عَسُرت على كِبرِ الأكابرِ وَحدة عَسُرت.. فيسَّرَ أمرَها البسطاءُ

ما شتَّتت شملَ العروبةِ زَعزعٌ إلا ولمّت شملَها نكباءُ

وتُحاكُ من مِزَقِ الشعوبِ حبائلٌ وعلى الهوانِ تُبجّلُ الأهواءُ

ينمو على عودِ النميمةِ مُفسدٌ بمشيئةٍ من قيصرٍ مشّاءُ

ويقومُ في ليلِ المقابرِ قائمٌ وعلى المنابرِ يلغطُ الخُطباءُ

يعِظونَ بالحُسنى وأحسنُ وعظِهم أنْ فرّقوا ما جمّعَ الآباءُ

---

(1)القاسم, سميح:أ.ك , مج4, 2004, ص 382.

(2) القاسم، سميح: **الممثل وقصائد أخرى**, ص29–31.

والشرُّ عِلمُ الغربِ قُبِّحَ عالماً والخيرُ دولاراتُهُ الخضراءُ
ويعلِّمون بجهلهِم علماءَهم ليقالَ في جهلائِهم عُلماءُ(1)

وقد أدرج الشاعر في أعماله الكاملة بعض قصائده ذات المضمون الفكري, وهي قصائد خلّدت بعض المعالم الماركسية في حياته. ففي ديوانه "دخان البراكين" الذي صــدّره بقصــيدة " ليلى العدنية" ذات المضمون القومي, أبقى القاسم على قصيدة "طلب انتساب إلى الحزب"، ورغم ذلك فهي لا ترتقي إلى مستوى المضامين الفكرية التي برزت في قصائده المحذوفة من ديــوان "الحماسة" و"الموت الكبير" و"ويكون أن يأتي طائر الرعد". كما ضمّنَ الشــاعر الــديوان نفســه قصيدة " عزيزي إيفان إلكسيفتش أكتوبر"، وهي تمثل ما استجد عليه من تغيرات فكريــة تعبّــر عن قناعته بالاشتراكية وإعجابه بإنسانيتها وثوريتها وقداستها.

ولا تخلو قصائد "الحماسة" التي أدرجها في أعماله الكاملة من المضامين الفكرية علــى قلتها، فقد أثبت الشاعر قصيدة بعنوان "مارش للثورة في يوم النصر على النازيــة", ورغــم أن عنوان القصيدة يوحي بمضمونها إلا أن الشاعر قد أسقط عليها همومه الوطنية، وبدا ذلك النصر الذي حققه الاتحاد السوفييتي على النازية حلماً يتمنّى الشاعر تحقيقه في وطنــه علــى النازيــة الجديدة، فقد برزت صورة الواقع الفلسطيني في القصيدة بشكل بارز وجلّي, يقول:

يا رِفقةَ الميكونغِ يرفدُ نهرَكم أملُ الشعوبِ وقد تدفّقَ أنهُرَا
مَعَكُم ضميرُ الكادحينَ وعزمُهم مَعَكم... فللمحتلِّ أن يتدَبّرا
يا رِفقة الميكُونغِ ، لينينيةٌ راياتُكم تصِلُ الثرَيّا بالثرَى
وأرى الزمانَ على خُطاكُم صاعداً وأرى زمانَ المُعتدي مُتقهقِرا
مَنْ أنجَبُوا بالأمسِ مِسخاً هتلراً يلِدونَ هذا اليومَ مَسخاً هتلرا
يتكرّرُ السفاحُ في أرحامِهِم مَنْ قالَ يومُ النصرِ لن يتكرّرا
المعتدونَ سحابةٌ صيفِيةٌ والريحُ قادِمَةٌ يقيناً مُجمِرا
رسمَتْ مطامِعُهم مَصيراً مُنكَراً للأرضِ فلْيَرِدُوا المصيرَ المُنكَرا
قسماً بكلِّ حَديقةٍ مَحروقةٍ قسماً بكلِّ مدينةٍ أو قريةٍ
أو شارِعٍ أو ساحةٍ أو مَصنعٍ أو منزلٍ أضحى خراباً مُقفِرا
أيامُهم معدودةٌ... فليشهَدوا غضبَ الشعوبِ يصيرُ جيشاً أحمرا (2)

فهو لم يحذف كل تلك المعالم التي تشير إلى فكره الماركسي، وإنما أثبت مــا يــدل عليها دلالة مباشرة, ولكنه قليل إذا ما قيس بالمحذوف.

---

(1)القاسم، سميح: **الممثل وقصائد أخرى**, ص49, 51

(2) القاسم، سميح, **الحماسة**، ج2, ص 23– 25.

الفصل الثاني

مضامين القصائد المحذوفة

(1) المضمون الوطني

(2) المضمون القومي

(3) المضمون الفكري "الأيديولوجي"

(4) مضامين أخرى

مضامين القصائد المحذوفة

تمثّل قصائد سميح القاسم المحذوفة شعر المقاومة الفلسطيني "الذي ربط ربطاً محكماً بين المسألة الاجتماعية والسياسية, واعتبرهما طرفين من صيغة لا بد تلاحمهما, لتقوم بمهمة المقاومة"[1]. فهي, فضلاً عن كونها تجسيداً حقيقياً لكفاح الشعب الفلسطيني في الأرض المحتلّة، تشكّل ثورةً على الظلم والقهر الاجتماعيين, وتوازي بعنفها وزخمها ثورة الشاعر الداخلية التي تأججت نارُها ضد الاحتلال. لقد كانت القضية الوطنية برمتها قد ألقت بظلالها على الشاعر، وحمّلته عبءَ مقاومة الاحتلال, والذود عن وجود شعبه, وتصوير ما حلّ به، والنهوض من قلب المأساة، والصمود في وجه الواقع الجديد.

ولا شك أنّ مرحلة البدايات كانت على جانب كبير من الصعوبة، إذ واجه الشاعر الفلسطيني, على ضعفه ووحدته وعزلته، كارثة ألمّت بالأرض والإنسان معاً، فوجد نفسه غريباً مشدوهاً أمام الأحداث الجسيمة التي ترسخت في وجدانه، وشكلت في ذاتها جوهر العملية الشعرية التي اتضحت فيها معالم التمرد والرفض الشديد للواقع. فقد استلهم القاسم هذا الواقع الذي شكل عصب القصيدة من حيث مضامينها, فعبّر عن الهمّ الفلسطيني إزاء قضية الوطن السليب والشعب المشرد, كما حمل لواء الثورة باسم شعبه على مستوى القصيدة منطلقاً من واقع المأساة، يقول:

باسمِ شعبٍ جَعلُوه
عبرَ أعوامٍ مِنَ الحزنِ.. إلهاً في جهَنّم
باسمِ شعبي.. أتكلّم![2]

ولذا كان لا بدّ لهذا الشعر من الارتقاء إلى مستوى الأحداث التي غيّرت معالم الأرض, واستهدفت الإنسان وجوداً وتاريخاً، ويشكّل في ذاته ثورة مضادّة للواقع ترفضه وتسمو عليه في الوقت ذاته. من هنا تنبع أهميّة إدراك الشاعر خطورة الكلمة المقاومة ودورها في المعركة

---

(1) كنفاني, غسان: أ.ك.مج4, الدراسات, **الأدب المقاوم تحت الاحتلال1948-1966**, ص 255.

(2) القاسم، سميح: **الموت الكبير,** ص 88.

المصيريّة، إذ آمن الشاعر بقدرة الشعر على أداء وظيفته الاجتماعيّة والسياسية المتمثّلـــة فـــي التوعية والتبصير والتغيير من خلال تعميم التجارب الذاتيّة، وإضاءة العـــالم الـــداخلي للمتلقـــي وشحنه بالتمرّد والغضب في ظلّ النفي والظلم المستمر الذي يمارسه الاحتلال.

وبناءً على ما سبق، فقد استلهم القاسم نضالات الجماهير العربية في الأرض المحتلـــة، واستمد منها ثورته وتمرده الإنساني, ولم يثنِهِ عن ذلك ما تعرّض له من ملاحقة وإقامة جبريـــة واعتقال, إذ كان "شعره يتسم بالغضب والعنف، ويواجه التحديات الكبيرة منـــذ قصـــائده التـــي اتسمت بالطابع القومي، إلى القصائد التي اخترقت دائرة القومية لتعبر عن الجمـــاهير الكادحـــة المسحوقة"[1], لذا فقد مثلت قصائده ثورة حقيقية مباشرة، إذ عرض الفكرة والصورة خالية مـــن الغموض والزخارف التي من شأنها أن تنأى بالشعر عن الفهم والإدراك، فلم يكن همّه أن يلبس القصيدة ذلك الثوب الموشى بالزخارف, بقدر ما كان يسعى للتركيز علـــى الجانـــب الـــوظيفي للقصيدة، وهذا ما جعل قصائده تصل بسهولة إلى النفوس، كما أوغرت– فـــي الوقـــت ذاتـــه– صدور الأعداء المتربصين بكل ما من شأنه الدفاعُ عن الوجود العربي الفلسطيني في فلسطين.

وتباينت سمات هذه الثورة، واختلف طابعها من مرحلة إلى أخرى, وذلك بفعل عوامـــلَ مختلفة، كان لها أثرها على طريقة تفكير الشاعر ورؤيته لطبيعة الصراع. فقد تنوعـــت ثورتـــه فكانت فلسطينية حيناً، وعربية حيناً آخر، كما كانت عالمية في أحيان أخرى, ومردُّ هذا إدراكه– شأنه شأن شعراء المقاومة– ذلك "الترابط العضوي بين قضية مقاومة الاحتلال الإسرائيلي وبين قضايا التحرر في البلاد العربية وفي العالم, وعلى هذه الجبهات جميعها, بكل تعقيداتها, خـــاض أدب المقاومة في فلسطين المحتلة معركة التزاماته"[2].

فقد أفرد الشاعر القصائد الكاملة التي تناول فيها الثورة العالمية في شموليتها وإنســـانيتها, وتغنى بقواها التحررية في أماكن مختلفة, وتشكل هذه القصائد نسبة كبيرة من ديوان الحماســـة. وقد عمد إلى ذلك إيماناً منه بقضية الالتزام التي تعد من أبرز مبادئ الواقعية الاشتراكية التـــي

---

(1) الأسطة, عادل: **حماسة سميح القاسم والقصيدة العربية**, أ.ك, مج7, ص134.

(2) كنفاني, غسان:أ.ك. مج4, الدراسات, ص255.

يرى أتباعها أن التعبير عن قضايا الطبقة العاملة والمسحوقين يعدُّ مادة أساسية لأدبهم. ومن هنا فقد "انطلق شعر المقاومة ليبشر بإنسانية هذا الأدب وعالميته, ولعل مـا يجعلـه ينطلـق نحـو الإنسانية الإيمان الملتزم بأن قضايا التحرر في العالم هي قضايا واحدة ترتبط فيما بينها بربـاط الحرية"[1]. ولهذا استمد القاسم رؤيته في قصائده من موقعه في الحزب الشيوعي, فقد جسـدت موقفه من كفاح الجماهير العربية الفلسطينية في الأرض المحتلة بوصفها جزءاً من قوى الثورة العالمية التي تعد طرفاً في الصراع الاجتماعي(الطبقي) مع القوى المعادية للشعوب, وصـدر فيها عن السياسة الحزبية ورؤيتها لطبيعـة الصـراع مـع الاحـتلال فـي بعديـه الـوطني والاجتماعي[2]. وتقوم هذه السياسة على توظيف الشعر فـي المعركـة الوطنيـة والاجتماعيـة والسياسية, وعدم الفصل بين القضية الوطنية وغيرها من القضايا الإنسانية التي تعد من أبـرز اهتمامات الأحزاب الشيوعية وأدبائها. فالشاعر الماركسي يتقيد فعلياً بإطاره الاجتماعي, وينطلق من "أن للأدب وظيفة اجتماعية أو "فائدة" لا يمكن أن تكون فردية صرفاً"[3], ولـذا فهـو يهـتم "بالمضمون الاجتماعي, مرامي الأعمال الأدبية ذاتها وأغراضها الاجتماعية...وهناك مشـكلات الجمهور والتأثير الاجتماعي الفعلي للأدب"[4], وهذا فعلاً ما اتضح في قصائد القاسم المحذوفـة, فهي ذات مضامين فكرية وسياسية إنسانية وجهها إلى جماهير شعبه المقهورة تحت الاحتلال.

ولا يضير الشاعر أن تتنوع مواقفه بهذا الشكل، نظراً لعظم الكارثة التي حلّت بفلسطين من ناحية، ولأن الثورة الفلسطينية ما هي إلاّ جزء من حركة التحرر العربية التي تعد رافداً من روافد الثورة العالمية ضد قوى الاستعمار والإمبريالية من ناحية أخرى.

---

(1) الباش, حسن: الإنسانية والتحرر في الشعر الفلسطيني المقاوم,jehat.com.mht

(2) دكروب, محمد: **لقاء مع سميح القاسم**, حياتي وقضيتي وشعري, الطريق, ع ك1, 1968, نقلاً عن الجديد, ع(4, 5), نيسان وأيار 1969, ص26, إذ يقول القاسم:" تفرض علينا أوضاعنا أن نخـوض معركـة دائمـة, تتفـرع إلـى عـدة معارك..حدثتكم عن المعركة التي وجدت نفسي أخوضها ضد التفرقة الطائفية. ونحن في معركة ضد اللامبـالاة القوميـة أيضاً, ضد اليأس الذي تحاول السلطة وقوى الرجعية إشاعته في صفوف السكان العرب. ونحن نواجه باستمرار معركـة السلطة ضدنا.."

(3) رينيه ويليك, أوستن وارين: **نظرية الأدب**, ط2, ت. محيي الدين صبحي, المؤسسة العربية للدراسات والنشر, بيروت 1981, ص97.

(4) ينظر, السابق, ص99.

وقد تدرّجت مضامين هذه القصائد في معانيها وصورها، بمرور الزمن، منطلقة من الذاتي إلى الموضوعي, ومن الخاص إلى العام، إذ يجد القارئ بعض القصائد الغزلية تعود إلى مرحلة البدايات, كما يجد القصائد التي صورت مواقفه المتمردة الحادّة في إطار الصراع مع المحتلين, بأبعاده المختلفة. وتقتضي طبيعة الدراسة أن نشير إلى القصائد الغزلية التي لا تمثل ظاهرة بارزة في شعره, إذ كرّس شعره للتعبير عن هموم وطنه وشعبه, وانطلق من الواقع الفلسطيني ذي الأبعاد العربية إلى الانفتاح على واقع الثورة العالمية، والالتحام مع قوى التحرر والاشتراكية التي تمثل ثورة الإنسان المعاصر على الظلم والقهر بشتى ألوانه ومعانيه.

لهذا فقد تنوعت مضامين هذه القصائد وتعدّدت، ولكنها في مجملها تدور في فلك الشعر الفلسطيني المقاوم بمضامينها المختلفة، وأبرز هذه المضامين:

1- المضمون الوطني

2- المضمون القومي

3- المضمون الفكري

4- مضامين أخرى

المضمون الوطني

شكلت علاقة الشاعر بالوطن جوهر قصائده من حيث مضامينها, فقد التصق بالوطن إلى حدّ الانصهار التام, وانعكس ذلك في شعره بشكل مباشر. وقد اكتسبت علاقة الشاعر بوطنه سمة القداسة والطهر الذي يتأتى من امتزاج الدماء بثرى الوطن, ومن اندغام الشاعر بالمأساة التي تعرض لها وطنه, يقول الشاعر:

ينطُفُ الجُرحُ في ثراكِ خزامى ويصلّي لِروحِكِ البيلَسانُ
قدماكِ السماءُ.. والأرضُ قلبي والخَطايا يَداكِ, والغُفرانُ..[1]

---

(1) القاسم, سميح: **الحماسة**, ج3, ص8.

كانت العلاقة المقدسة بين الشاعر ووطنه سبباً مباشراً في إضفاء الشعور بـــالمرارة الممزوجة بالتمرد والثورة في شعره, وقد تجلى ذلك بشكل واضح حين أخذ يمتاح صُورَه مـــن الذاكرة المفعمة بأسى النكبة, ومن الواقع الذي يمثله أبناء شعبه في تحديهم المتواصـــل للدولـــة العبرية.

فقد أعاد الشاعر صياغة واقع وطنه لتتبدّى الصور الواقعية ذات الجذور الممتدة فـــي أعماق طفولته في شعره، وكأنها جزء من ذاته وكيانه, تمتزج فيه, وتكرّر نفســـها فـــي أثنـــاء لحظات الانفعال الشاعريّ بصورٍ فنيّةٍ موحية, وتتمحورُ على معنىً واحدٍ ظلّ يلازم الشاعر في مراحلَ مختلفةٍ من حياتِه، وهو النكبة التي هزّت أعماقه بعنف, وأجّجَـت أحاسيسَـــه, وشـــكّلت الأساس المادي للإحساس بالألم والقلق والتمرد, إذ كانت قد حفرت صوراً مذهلة فـــي ذاكرتـــه وفي طفولته[1]، فهو يصدر في شعره وتفكيره ووجوده عن هذا الواقع وتلك الأحـــداث القاســـية التي عاشها في الطفولة, وعبّر عن ذلك بقوله:

فاغفرْ لي يا رَبِّي
إنّي لا أحملُ في قلبي
إلاّ نكبةَ شعبي![2]

كانت النكبة المحور الأساسي الذي دارت حوله تلك المضامين التي تميّزت بها قصائده التي صور فيها مأساة شعبه [3], وكانت مضامينه الأولى تدور حول الفقر والعامل والمطر, وهي شديدة الالتصاق بالمأساة الإنسانية التي حلّت بشعبه, إذ استوحى قصيدته من الإحســـاس بـــالألم الإنساني والغربة والتشرد والرحيل, يقول:

---

(1) دكروب, محمد: **حوار مع سميح القاسم**, الطريق, ع, ك1, 1968نقلاً عن الجديد، ع5,4، نيسان وأيـــار 1969, ص 24, يقول:"كانت الصور الأولى التي أذكرها هي صور أحداث 1948, ووجودي كل تفكيري, وصور حياتي تنطلق مـــن هذا الرقم"48".

(2) القاسم, سميح: **الحماسة**، ج1، ص97.

(3) القاسم, سميح: مقابلة مع سميح القاسم, **الجديد**, ع3, 1974, ص12, يقول القاسم: "لقد نشأت مع النكبـــة... طفـــولتي شاهد العيان الأول على مأساة شعبنا".

وَرَحَلنا.. يَومَ عَادَ الآخَرُونْ
فإِلى أينَ؟.. وحَتى مَ سَنَبقى تائِهينْ
وسَنَبقى غُرَبَاءْ ؟![1]

إنها صورة المعاناة الحقيقية التي عاشها الشاعر في أثناء الطفولة، فهي الهاجس الذي لا يفارقه في لحظة الانفعال الشاعري، وهي محفورة في ذاكرته, وتبرز بصُوَرٍ مختلفة تحت وطأة استمرارية الظلم والقهر الذي ترتب على النكبة حيناً، وفي محاولة إثبات الذات في المواجهة حيناً آخر. كما ألحّت عليه تلك التغيرات التي طرأت على المكان والزمان، وكانت عصب القصيدة في لحظات " الرد الإنساني على الضعف الإنساني"[2].

لقد تجسدت النكبة في بعدها الوطني الإنساني بكل أهوالها وفظائعها في قصائد الشاعر، وشكلت الصورة الكلية للمعاناة الفلسطينية التي بدت وكأنها معاناته الشخصية الممتدة على مساحة الوطن والشتات، وفي هذا ما يدل على انصهاره في التجربة العامة التي عاشها وطنه وشعبه، ومن أبرز الصور التي ألحّت عليه في هذا المجال:

1) صورة الأنقاض والأطلال التي ألمّت بالمكان، وغيّرت وجه الأرض الذي ألِفه الشاعر، في السابق، مُمَثلا بالقرية الفلسطينية. وكان لهذه الصورة وقعها الخاص في نفس الشاعر، فهي توحي بالخراب والدمار الذي خلّفه الاحتلال، كما تبعث في النفس الحزن والألم على الماضي الذي يضم دفء ذكريات شعبه وتاريخه وعلاقته الحميمة بالأرض. فالأطلال تشغل حيّزاً كبيراً في ذهنه وفي شعره، إذ شاهد ما حلّ بالقرى الفلسطينية المدمرة، وما أعقب ذلك من التشرد والرحيل وصور الدماء، فالأطلال هي وطنه كما يقول:

وطني الزنودُ وتِلكُمُ الأطلالُ[3]

وهي متراسه الذي يتموضعُ فيه مدافعاً عن وطنه وشعبه:

---

(1) القاسم, سميح: **أغاني الدروب**، الناصرة، ص21.
(2) القاسم, سميح: **الجديد**، ع3, 1974 ص 12.
(3) القاسم, سميح: **الحماسة**، ج1, ص 49.

أنا مِن جُنودِكِ.. جبهتي الدنيا ومِتراسي طُلولي[1]

وإذا كانت الأطلال في الشعر العربي القديم قد اقترنت بالبكاء على الأحبّة الـراحلين، فإن أطلال الشاعر أخذت تشكل الأساس المادي لتمرده وثورته، إذ أخذت تشحنه بالغضب علـى أولئك الذين غيّروا معالم الأرض، والتمرد عليهم، فهو يشبههم بالبوم والغراب الذي ينعق علـى أنقاض أبراج الحمام.[2] لقد كانت الأطلال عاملاً أساسياً من العوامل التي أجّجت الثورة في نفس الشاعر وشعره, يقول:

يا مُنشِئينَ على خرائبِ مَنزلي تحتَ الخرائبِ نقمَةٌ تتقلّبُ
إن كانَ جِذعي للفئوسِ ضَحِيةً جَذري إلهٌ في الثرَى يَتأهبُ [3]

ويبدو الشاعر مسكوناً بصورة الأطلال، إذ شرع يصورها في قصائده التي حلّق بها فـي آفاق عالمية، مثل قصيدة "برلين تستعيد شعرها"[4]، وقصيدة" لقاء آخر مع الجميلـة تفلـيس"[5]، فالأطلال أصبحت رمزاً لعصور الظلمة والقهر، وتحمل دلالاتٍ على الفعل والممارسة الهمجيـة التي تصدر عن قوى الشر والاحتلال.

2) وإذا كانت صورة الأطلال تجسد المأساة التي حلّت بالديار، فإن هناك صورة مقابلـة لهـا أصابت الإنسان الفلسطيني في صميم علاقته بالأرض وتكوينه الاجتماعي والإنسـاني، وهـي اللجوء والرحيل القسري الذي وقع على الشعب الفلسطيني. فقد ظلّت صورة التمزق الذي حـلّ بالمجتمع الفلسطيني ماثلة بوضوح في قصائد القاسم، كما ظلت معاناة شعبه تشكل مساحةً كبيرة من قصائده المحذوفة، يقول:

أحبابُنا.. خَلفَ الحدودْ
ينتظرونَ حبّةً مِن قمحِهم

---

(1)القاسم, سميح: **الحماسة**، ج1, ص81.
(2) القاسم, سميح: **أغاني الدروب**, الناصرة, ص 52.
(3) القاسم, سميح: **دمي على كفي**, ص12.
(4) القاسم، سميح: **ويكون أن يأتي طائر الرعد**, ص92.
(5) القاسم, سميح: **الحماسة**، ج1، ص51.

وقطرةً مِن زَيتِهم... ويسألونْ
كيفَ حالُ بيتِنا التريكْ
وكيفَ وجهُ الأرضِ... هل يعرفُنا إذا نعودْ؟!(1)

فلم تحُل الحدود والأسلاك الشائكة والحصار الذي فرضـــته الدولـــة المحتلـــة دون أن يستقرئ الشاعر مشاعر أبناء شعبه, وينفذ إلى أعماقهم مصوّراً ما يحسّون به، وما يتألمون لـــه, فهو يحمل في صدره هموم شعبه، ويصور أحاسيسهم عبر تلك التساؤلات التي تشغل بالَهم فـــي الغربة، فيتذمر كما يتذمرون، ويملُّ كما يملون خيام البؤس واللجوء في الشتات, يقول:

في الخيامِ العِجَافِ تندفها الريحُ لِليلٍ مُزمجرٍ مَقرورِ(2)

لقد تشكلت تجربته الشعرية من خيوط المأساة التي أصابت شعبه ومزّقته إلى أشـــطار ابتلعتها الخيام، بما فيها من القسوة والظلم الذي مثّل همّاً ذاتياً للشاعر تؤججه جراحـــات شُـــعبه وآلامه, يقول:

أوَلَمْ تقرَعْ سمعَكَ صلَواتي في "الوِحداتْ"
تحتَ أزيزِ الرشاشاتْ
وتحتَ هديرِ الطياراتْ؟
أوَ لم تسمَعْني أني أهتفُ أنكَ أكبَرْ
وَدَمي يتفجّرْ
في تلِّ الزعترْ؟! (3)

وقد تطورت صورة اللجوء وما اقترن بها من معانٍ متدفقة في القصيدة، لتتحول إلـــى الحنين المتبادل بين اللاجئين وزيتونهم وأرضهم وماضيهم للاجتماع بعد تفـــرق، واللقـــاء بعـــد غياب، يقول:

ولتبعثِ الأعيادُ في أيّامِهم   فيَعُودَ للأطفالِ شوقُ صُدَاحِ
وتعودُ للزيتونِ نضرةُ أمسِهِ   ويَؤوبُ طيرٌ غابَ.. للأدواحِ(4)

(1) القاسم, سميح: **أغاني الدروب**، الناصرة, ص27, 28.
(2) الخطيب, يوسف: **ديوان الوطن المحتل**, ص 460.
(3) القاسم, سميح: **الحماسة**, ج1, ص97.
(4) الخطيب، يوسف: **ديوان الوطن المحتل**, ص459.

ويصبح اللجوء باعثاً حقيقياً للثورة والتمرد، ويتوشى بمعاني الإصرار على العودة إلى الوطن. يقول الشاعر:

وَغداً يا أَخِي تهدُّ خُطانا كلَّ مَا شيَّدَ الخَنَا في مدانا
وغَداً يا أخِي نُعَانِقُ شطّاً عَانَقَ السحرَ والهوَى والأمَانا
وغَدَاً تخفِقُ البيارِقُ في أيدِي جُمُوعٍ تحَدّت النيرَانا [1]

لقد تحولت معاني الحزن والأسى إلى غضبٍ تفجّره كلمات القصيدة، عندما أخذ الشاعر يستحضر صور الدماء وأنين اللاجئين, ويجعل منها سيفاً مسلّطاً على رقاب المحتلين وبركاناً ثائراً في وجوههم، فالمأساة في ذاتها تشكّل مادة الثورة على مستوى الواقع, وتنعكس على مستوى القصيدة في الكلمات والصور المعبرة تعبيراً مباشراً عن الثورة التي تمور في نفس الشاعر.

3) وتبرز في قصائد الشاعر صورة مداهمة اليهود للقرية تحت جنح الظلام، وما أثارت هذه الصورة من حزن وأسى ألمّ به في الطفولة.[2] لقد مثلت هذه الصورة تلك اللحظة التي غيّرت معالم الحقيقة، إذ تغيرت صورة الوطن الذي أصبح "فلاحاً عربياً حكموا عليه بأن يرطن بالإيديش والعبرية"[3]، وبدا الوطن مقلوباً في عينيّ الشاعر, "فالسارق يقضي والقاضي يُحبس"[4]. وكثيراً ما اقترنت صورة الناطور ومناداته في الناس ليهبُّوا مدافعين عن وجودهم بمداهمة اليهود للقرى العربية, يقول:

أتُراكَ تذكرُ ليلة الأحزانِ.. إذ هزّ الظلامْ
ناطور قريتِنا ينادي الناسَ: هُبّوا يا نِيامْ
دهمَ اليهودُ بيوتَكُمْ ..
دهمَ اليهودُ بيوتكم..
أتراكَ تذكرُ ؟... آهِ...يا وَيلي على مُدنِ الخِيامْ! [5]

---

(1) الخطيب، يوسف: **ديوان الوطن المحتل**, ص 462.

(2) طه, المتوكل وآخرون: **حوار مع سميح القاسم**, الشعراء، شتاء 1999, ص 142, يقول القاسم: "بؤس طفولتي هو احتلال الرامة...المعركة التي صارت على الرامة".

(3) القاسم, سميح: **الحماسة**، ج2، ص64.

(4) ينظر, السابق, ص58.

(5) القاسم, سميح: **أغاني الدروب**، ص14, 15.

والناطور يرمز إلى شخص معيّن أو إلى المقاتلين الفلسطينيين الذين كانوا يحرسون القرية.

4) وتعدّ صور الدماء والشهداء والقتلى من أكثر الصور بروزاً في قصائده، وهي لا تقل تأثيراً عن صورة الواقع نفسه في النفس الإنسانية، إذ يسقط عليها الشاعر من أحاسيسه ما ينبّه الذاكرة ويؤلبها من خلال استحضار الماضي، واسترجاع جذور الصورة الممتدة في أعماق التاريخ الفلسطيني. إنها صورة نابعة من الثورة المستمرة التي تمنح الفلسطيني الثقة بالنفس والاعتبار بما كان عليه الآباء والأجداد, يقول:

نفضَت خُيولُ المَوتِ عَن صَهَواتِها جيلاً على جيلٍ. ولَمّا تُلجَمِ
في كلِّ فجرٍ مأتمٌ. لا يَنطَوي حتّى يُعَاجِلَنا المسَاءُ بمَأتمِ[1]

ويواصل الشاعر توضيح معالم الصورة في الواقع، فتتكرر صور الشهداء والقتلى، وكأن البلاد أصبحت قبراً كبيراً لكثرتهم, يقول:

قتلى على قتلى. كأنَّ بلادَنا قبرٌ كبيرٌ في ترابِ جَهنّمِ
وطنُ السلامِ على الخنادقِ نازفٌ واللهُ في ظِلِّ المَدافِعِ يرتمي[2]

فهو يستحضر ما في الذاكرة لتعميق صورة الواقع وإبرازها بوضوح ليحفرها في نفس المتلقي, ويركز تأثيرها فيه. وقد تدرجت معانيه و صوره المختلفة بين التعبير عن الألم والحسرة، والسخرية والتحدي، فهو لا يكتفي برسم هذه الصورة المأساوية التي حلت بشعبه، وإنما يتخذ منها مصدراً لتحديه للقاتل, فدماء الشهداء تحفز الشاعر، وتستنفر الكلمة المشحونة بالتحدي والمواجهة, يقول:

حينَ أُنادي أهلَ خديجَةْ*:
يا أهلَ خديجَة
أَعطوني نعلَ خديجة
فسأصنعُ مِن نعلِ خديجة
رُتباً لكبارِ الساداتِ الخَواجاتِ الجنرالاتْ
وسأصنعُ مِنْ نعلِ خديجة
تيجاناً لملوكِ الشرقِ وأوسمَةً لملوكِ الغربْ

---

(1) القاسم, سميح: **الحماسة**، ج1, ص27.

(2) ينظر, السابق, ص28.

أعطوني شَعرَ خديجة

أجدِلُهُ مِشنقة

تتدلّى مِنها أعناقِ السفاحينَ، وألسنةِ الخونَة[1]

وهكذا نرى أنّ الشاعر استوحى قصيدته من معاناة شعبه وجراحات وطنه, فيصـرخ " وجراحُه نازفة من أسوار القدس"، ويصيح " من وطن غابت عنه الشمس"[2], فعلاقتـه بـالوطن تصل إلى درجة التقديس, فالوطن "جسده وروحه، ومهده وضريحه"[3]، والوطن هو دم القتلـى, يقول:

وَطَني دَمُ القتلى ورَجعُ هتافِهم   وطني.. وجَذرٌ راسخٌ ورِجَالُ [4]

إنّ علاقة الشاعر بالأرض علاقة حميمة تقوم على التوحد والتقـديس وتبـادل التـأثر والتأثير، فكما ترتوي الأرض بالدماء، فتكسوها الخضرة، فإنها تمنحه صفاتها, ولذا فهو يسـتمد من أرض فلسطين بعض صفاته الجسدية, مثل قوله:

فانظرْ, ألستَ ترى جبيني بيدراً ؟   وانظرْ .. أنا زيتونةٌ خضراءُ

وطنٌ أنا .. مرجُ ابنِ عامرَ قامتي   والنقْبُ والأغوارُ والأرجاءُ

وأنا حنينُ اللاجئينَ وثورةٌ   ملءَ الوجودِ, ورايةٌ حمراءُ[5]

وقد ظلت هذه المعاني تتكرر في شعر سميح, إذ يقول في قصيدة "خمسون":

أنا بلادي " فجاجُ" النقْبِ خاصرتي   وكرملُ الله صدري والمدى بصَري

وما الجليلُ سوى وجهي فهل شخصَتْ   عينٌ تطالعُه إلا رأت صُوَري[6]

وقد أضفى الشاعر سمات الوطن والثورة على المرأة, يقول:

عَيناكِ مِن وَطني الحبيبِ, و فيهمَا   أحزَانُ أودِيتي وصَبرُ جِبالي

و على خطوطِ يديكِ سيرَةُ ثورَتي   ووَصيَّةُ الأجيالِ للأجيَالِ

وخريطةُ الوطَنِ المُدَمَّى و اسمُهُ   ونهارُهُ المَفدِيُّ بالآجَالِ [7]

---

* خديجة شواهنة: استشهدت في 30 آذار 1976 في أثناء مواجهات "يوم الأرض" في مدينة سخنين الفلسطينية.

(1) القاسم، سميح: **الحماسة**، ج2, ص 66,65.

(2) القاسم، سميح:**الحماسة**، ج1، ص 94.

(3) القاسم, سميح: **الحماسة**, ج2, ص64.

(4) القاسم, سميح:**الحماسة**، ج1، ص49.

(5) القاسم, سميح: **الحماسة**, ج2, ص 45

(6) القاسم, سميح: **الممثل وقصائد أخرى**, ص 11.

(7) لقاسم, سميح: **الحماسة**, ج2, 82, 83.

وفي هذا ما فيه من التوحد والانصهار بين الإنسان والأرض في ظل محاولات الاستلاب والتغريب التي يتعرضان لها من الاحتلال الذي يمعن في تهويد الأرض، كي يفقد المكان ذاكرته، ويحرّم الوطنَ على أبنائه الحقيقيين، ويبيح لنفسه كل المحرّمات. وهذا ما أورث الشاعر إحساساً بالمرارة التي طبعت شعره بالتمرد والغضب نتيجة ثورته الداخلية وتعلقه بوطنه. فقد شكل الاحتلال مصدر قلق دائم يؤرّق الشاعر، ويدفعه إلى التحدي والمواجهة الممزوجة بالألم الإنساني المتجذر في أعماقه على مستوى الواقع والشعر، إذ لم يكن" لديه هم ذاتي منقطع عن هم الشعب وهم الوطن"(1).

ويتوحد الشاعر بأبناء شعبه بالطريقة ذاتها التي توحّد فيها مع الأرض، فهو يستخدم ضمير المتكلم في حديثه عن شعبه دلالة على وحدة الهم والأسى والمصير واندغام التجربة الذاتية بالتجربة العامّة، فهو يوظف التجربة الذاتية توظيفاً يكسبها سمة الشمول, فعندما فرضت عليه الإقامة الجبرية في حيفا، رأى فيها جزءاً من السياسة العامة التي تنتهجها دولة الاحتلال لقمع أبناء شعبه، يقول:

أنا شعبٌ غَلّوا يديه فدوّى ... في شرايينِه نداءُ الكرامَهْ
أنا شعبٌ عَدا العداةُ عليهِ ... واشرأبّت منه النفوسُ المضامَهْ(2)

فهو لا يتحدث باسمه، ولا تعنيه تجربته الشخصية بقدر ما تعنيه مأساة شعبه, وآلامه، ولا عجب في ذلك، فالشاعر يحمل هموم شعبه وأحزانه, وتحديه وثورته. وفي المقابل تتجلى صورة الشعب الفلسطيني في ذات الشاعر الذي يسهب في الحديث, أيضاً، بضمير المتكلم إلى الحد الذي تختلط فيه الأمور، وتبدو فيه صورة المأساة العامة وكأنها مأساته الشخصية, يقول:

نسِيَتني قبيلَتي في سَريري ... يومَ ذلَّ الهوى وعزَّ الهوانُ
وتناخت على جراحي الليالي ... وتناخى الأعداءُ والإخوانُ
حَرَموني طفلاً حليبَ رضاعي ... ورَمَوْني في جبِّهم واستكانوا (3)

(1)طه, المتوكل وآخرون: **حوار مع سميح القاسم**, الشعراء, شتاء 1999، ص129.

(2) القاسم, سميح:**الحماسة**، ج1, ص24, 25.

(3) القاسم, سميح: **الحماسة**, ج3, ص9.

إنّ هذه الصورة ربما توحي بالذاتية، وتبعث في الذاكرة صورة الطفل الفلسطيني الذي نسيه أهله في السرير غداة الرحيل، ولكن المتمعن فيها يرى فيها صورة الفلسطينيين الذين تشبثوا بأرضهم يواجهون الموت وحدَهم، وما الطفولة سوى الضعف الذي أحسّوا به "حين تناخى عليهم الأعداء والإخوان"، ونسيتهم القبيلة، إنها صورة الشعب الذي توحدت فيه الذات الشاعرة لإحساسها العميق بالانتماء له, فالشاعر متشبث بشعبه, يحمل على كاهله عبء المصيبة وعبء التعبير عنها والذود عن هذا الشعب, يقول:

ما أنا مِنْ قيسٍ أو يمَن
ما أنا للعباسيينَ ولا للأمويين
حقنتُ دمي للوطنِ وللشعب
نذرتُ يدي ولساني
للثورةِ, للناسِ البسطاءِ الشرفاءْ (1)

وقد تدرجت المضامين الوطنية في هذه القصائد عبر ثلاث مراحل, وهي ذاتها المراحل التي مرّ بها شعره في دواوينه المختلفة، وهي:

1- المرحلة الأولى: وتتمثل في إعادة صياغة واقع المأساة التي نجمت عن الاحتلال, وما رافقها من الألم الإنساني. وفي هذه المرحلة يجسد الشاعر صورة الرحيل والبؤس, كما تبدو صورة الفلسطيني يتنازعه خطّان متوازيان من المشاعر، أحدهما يستأثر بدفء الماضي القائم على التذكر واسترجاع الذكريات الوادعة، وثانيهما يتمثل في بؤس الحاضر الذي فرضته الظروف غير الطبيعية عليه.

2- المرحلة الثانية: ويعبر فيها الشاعر عن معاني الصمود في الأرض والتشبث بها، والوقوف في وجه السياسة الصهيونية التي ترمي إلى تهويدها، وما رافق ذلك من إلقاء الأضواء على الكذب والتزوير الذي لجأت إليه الدولة المحتلة في صراعها مع الأرض والإنسان.

---

(1)القاسم, سميح: **الحماسة**, ج3, ص 86, 87.

3- المرحلة الثالثة: وتتمثل في المواجهة العنيفة والمقاومة التي احتلت مساحة واسعة من قصائده، وبخاصة ما جاء منها في ديوان الحماسة, وقد أبرزت, مع شعر الآخرين, وجه الشعر الفلسطيني المقاوم في الأرض المحتلة.

وتبدو هذه المضامين متداخلة في القصيدة الواحدة بوصفها تجسيداً لمشاعرَ متداخلةٍ إزاء الواقع المتشعّب، وكما لا يمكن تجزئة هذه المشاعر، فإنه, أيضاً, يتعذّر على الباحث تجزئة القصيدة وتقطيعها ليدّعيَ استئثارَها بهذا المضمون أو ذاك.

ويعود تداخل المضامين إلى إدراك الشاعر أنّ صياغة الواقع في القصيدة لا تلائم طبيعة الصراع في الأرض المحتلة، فلا بد من أن تكون القصيدة سلاحاً في قلب المعركة التي لا تقتصر على بعدها الوطني. ومن هنا فإنه يستولد الكلمة المقاتلة من رحم المأساة التي يختزنها في نفسه, ويستنهض همّة شعبه "فوق ركام الموت"[1], فهو يتجاوز الواقع قوة وعنفاً, ويعلن ثورته الغاضبة التي استندت إلى إرث شعبه الثائر, يقول:

أنا ثائرٌ, من صُنعِ شعبٍ ثائرٍ   لا ينحني للظّالمِ السفّاحِ
فالويلُ للدّاءِ الخبيثِ, فقد جَلَت   دَربَ الشفاءِ مَباضِعُ الجرّاحِ [2]

فهو يحس بالظلم "والداء الخبيث"، ولكنه لا ينحني لأنه سليل شعب تمتد جذور ثورته في الزمان والمكان, ويتحدى الاحتلال ويتوعده بالاستئصال, وهو ليس وحده في المعركة، ولا يمكن تصوّر إحساسه بالعزلة والوحدة حين يتكلم بضمير المفرد، فهذا الضمير يعني شعبه بشكل دائم, يقول:

وأنا الأسيرُ فأيُّ صوتٍ أنتقي   لأزلزِلَ الدنيا بقيدي المُحكَمِ
وطني عليَّ مُحرَّمٌ وبعرفهم   كلُّ المحرم بات غير محرمِ!

....

يا أيّها الباكي ونَصلُكَ في دمِي   صَمتاً! ويا شفَةَ العذابِ تكلّمي[3]

---

(1) القاسم, سميح: **الحماسة**, ج2, ص12.

(2) الخطيب، يوسف: **ديوان الوطن المحتل**، ص459.

(3) القاسم, سميح: **الحماسة**, ج1، ص 32,30.

لم يعد الشاعر مقيداً بصياغة واقع المأساة, وإنما أخذ ينطلق منهـا متحـدياً "إعصـار الموت الزاحف"[1] بإرادة أبناء شعبه التي هي أقوى من هذا الإعصار، وأقوى من "نتن الأزمنة المحتضرة "[2]. ويتحول التحدي أحياناً إلى سخرية وتهكّم مبعثهما عدم شرعيّة دولة الاحـتلال, حين تصبح "مصاصة الطفل أقوى من أرتال الدبابات الجرّارة"[3] التي تُنفذ الأحقاد ضـد أبنـاء شعبه.

وتتجلى الثورة الوطنية في شعره في إطار رؤيته لطبيعـة الصـراع, فينبّـه أولئـك المخدوعين بسياسة الاحتلال الكاذبة، يقول:

لا تخدعْكُم أزهارُ الشمعْ..
كلُّ حدائقِهم زائفةٌ
ما دامَتْ تهبطُ فوقَ أراضٍ نازفةٍ مغتصبَة [4]

فالأرض ليست أرضهم، ولن يغيّروا وجهها العربيّ المتمثل بالأشـجار ذات الجـذور العميقة, يقول:

هل تطمسُ أعشابُ السبخةِ تاريخَ الأشجارْ ؟
هل يتنازلُ عن مجراهُ النهرْ ![5]

فالشاعر يدرك محاولات تهويد الأرض, فيطلق صرخته في وجه هؤلاء الذين لا يفهمـون أنّ "مصير التهويد كمصير التتريك"[6]. والحقيقة أنّ ممارساتهم كانت باعثاً قوياً لثورة الشاعر التي اشتّد أوارُها في داخله كنتيجة حتمية للإحساس بالوطن المفقود، وما تعـرض لـه مـن تهويـد مستمر. لقد أحس الشاعر بالموت القادم الذي يهدد حياته وحياة شعبه حين لم تكن تتوافر لـديهم القدرة على الوقوف في وجهه, وهذا يقتضي إتقان النضال لأنّ النقيض لا يعني سوى المـوت, يقول:

---

(1) القاسم, سميح:**الحماسة**، ج2، ص12.
(2) ينظر, السابق, ص13.
(3) ينظر, السابق, ص13.
(4) ينظر, السابق, ص 107.
(5) ينظر, السابق, ص 114.
(6) ينظر, السابق, ص50

أحسُّ أننا نَموتْ

لأننا لا نتقنُ النضالْ[(1)]

فإتقان النضال هو الآلية التي تحولُ دون هذا النوع من الموت الذي يعني الاستسلام والتلاشـــي. لقد كان النضال هاجساً يخامر الشاعر في لحظات الإحساس بالموت البطيء المتمثـل بسياســة الاحتلال وممارساته، فهو يقضم أطراف الوجود الفلسطيني التي لم يبق منهــا ســوى الأحقــاد والحزن المسمّم. يقول:

– لم يبقَ ما نُعطي سِوى الأحقادِ والحزنِ المسمّمْ

فخُذوا .. خُذوا مِنّا نصيبَ اللهِ والأيتامِ والجرحِ المُضَرّمْ [(2)]

لقد تحول الإحساس بالموت إلى حقد، كما تحولت الدموع إلى الحزن المسمّم، أما الجراح فصارت ناراً تتضرّم في القلوب, وتحول الإحساس بالغربة واللجوء إلى أحساس ملّح بضرورة العودة, وأمّا الحزن على الأنقاض والأطلال فقد تحوّل إلى غضب حقيقي وثورة عارمة, يقول:

والغضبُ الطاهِرُ لا يفتأ

يتحدّى، يَحلفُ لن يُطفأْ

والثورةُ لن تهدَأ

حتى ترجعَ كلُّ السفنِ الغائبةِ إلى المَرفأ

هذا المَرفأ!**[(3)]**

وهكذا تطورت معاني القاسم وصوره الشعرية التي جسدت المعاناة الفلسطينية فـــي الأرض المحتلة, وقد أخذت هذه المعاناة تتجذر في الذات الشاعرة من خلال تفاعلها مع الواقع وتناقضاته الجوهرية التي تمثلت فيما كان عليه واقع وطنه وشعبه في الماضي، وما طرأ عليه من تغيرات شملت الأرض والإنسان، وأخذت تعبر عن ذاتها في مواجهة هــذا الوجــود غيــر الشــرعي المفروض بالقوة والمتمثل بالاحتلال. ويتملك الإنسان أحياناً، وخاصة الشاعر،إحساسٌ بالغربــة والاغتراب والحنين إلى الجذور، والعيش في ظل الماضي ودفئه, فهو يرسم صـــورة الماضـــي بشعره لأنّها تبعث على الاعتزاز من ناحية، وتشكل في ذاتها إضاءة للواقع الراهن مــن ناحيــة

---

(1) القاسم, سميح:**أغاني الدروب**, ص 21

(2) ينظر السابق, ص 16.

(3) القاسم، سميح: **الحماسة**, ج1, ص 108.

أخرى، وهي ليست هروباً من الواقع، وإنّما تهدف إلى بيان خصوبة العلاقة بين الفلسطيني ووطنه وإبراز ملامحها المختلفة، فالأرض تحنُّ لأصحابها الحقيقيين, يقول:

وسنابلي في الحقلِ تُجهشُ في الحَنينْ
للنورجِ المعبودِ يمنحُها الخلودَ مِنَ الفناءْ
لِصدى أغاني الحاصِدينْ
لحُداءِ راعٍ في السفوحْ
يحكي إلى عنزاتهِ.. عن حُبِّهِ الخفر الطموح
وعيونِها السوداءِ والقدِّ المليحْ [(1)]

إنها صورة من الماضي، يحفها الهدوء والطمأنينة الواعدة، وهي على بساطتها تمثل الأرضية التي نمت عليها بذرة الثورة التي فجّرها الشاعر معلناً عروبة الأرض والتاريخ, ويتحدى المحتلين الذين "يثرثرون أنّ الله أعطاهم هذه البلاد"[(2)] بأن يأتوا بشهودهم على ذلك، في حين أن شهوده, كما يقول, هم:

ويكونُ هناكَ شُهودي
وطني وجدودُ جدودي
من قبلِ التوراةِ وقبلِ الإنجيلِ وقبلِ القرآنْ [(3)]

فالشاعر يؤكد الهوية العربية للأرض[(4)], إذ تمتد فيها جذوره, وينتهي نسب شعبه وأهله إليها، في حين أنّ الآخرين لا علاقة لهم بها, ويعرّض برئيس وزراء دول الاحتلال آنذاك "مناحيم بيغن" البولوني الأصل, فيقول:

يا صَيحَةَ الدمِّ فانقضّي ولا تَذَري طَبلاً أصَمَّ وَشُقّي عالمَ الكَذِبِ
ملءَ الحقيقةِ والتاريخِ أعلِنُها وملءَ عِرقٍ بأرضِ الأرضِ مُنسَرِبِ
هُنا نبتٌّ وأهلي هاهُنا انتسبُوا لا الهندُ جَذري ولا بولونيا نَسَبي[(5)]

(1) القاسم, سميح: **أغاني الدروب**, ص53,52.
(2) القاسم, سميح: **الحماسة**، ج2، ص51.
(3) ينظر, السابق, ص51.
(4) ينظر, السابق, ص46, حيث يقول في قصيدة "كانت وتبقى":
ومِنَ الجليلِ إلى المثلثِ صرخةٌ ومِنَ المحيطِ إلى الخليجِ نداءُ
عربيةٌ كانت وتبقى أرضُنا عربية.. وليصخبْ الأعداءُ
(5) ينظر, السابق, ص60.

فقد كان الشاعر وفقاً لهذا الحق المشروع في أرض الآباء والأجداد، مؤمناً أشدّ الإيمان بأنّ الواقع لن يستمر بما هو عليه، ولذلك ظلّ متفائلاً بأنّ النصر حليفُ شعبه رغم هول المأساة، يقول:

رغمَ الشكِ .. ورغمَ الأحزانْ
لن أعدمَ إيماني
في أنّ الشمسَ ستُشرقْ ..
شمسُ الإنسان
ناشرةً ألوية النصر
ناشرة ما تحملُ من شوقٍ وأمانِ
كلماتي الحمراءْ ..
كلماتي الخضراءْ ![1]

لقد ظلّ الشاعر متفائلا يستمد رؤيته من الواقع المأساوي الذي فرضه الاحتلال على أبناء شعبه, و"قد أقسموا أن يجعلوا من السجون مقابر للسجان وسوطه ومفاتيح سجنه", يقول:

أيُغيظكم مِنّي التمرّدُ بعدَ أن حزّت وريدي مُديةُ السفّاحِ
وغَزَت عواصفُكم بقيّةَ مَسكني ونزَت عليَّ, وأطفأت مِصباحي
يا " ناقمينَ" وهذِهِ آثارُكمْ عندي.. بحارُ دمٍ, وليلُ جراحِ
ثارَ العبيدُ وحطّمُوا أغلالَهم فالويلُ مِن سيلِ اللّظى المُجتاحِ
لغةُ السياطِ تهرّأت, فتعلّموا لغةَ الضياءِ بلهجةِ الإصباحِ
فالثائرونَ على المذلّةِ أقسموا بإبائِهم , وبفجرِهِ الوضّاحِ
أن يَجعلوا قاعَ السجونِ مقابراً للسوطِ , والسجّانِ, والمفتاحِ[2]

فالشاعر يحمل هموم وطنه وشعبه ويمزجها بهمومه الذاتية التي تشكلت بدورها من واقع المأساة, فلا انفصام في شعره بين معاناة أبناء شعبه وبين معاناته الذاتية. فقد عانى الشاعر من تجارب اعتقالية مريرة تعمدت فيها إرادته وإصراره على الصمود وتحدي السجانين, فهو لم ينم في معتقله "من شدة الحرّ، من البق, من الألم, ولم يقرأ الصحف", ولم يسمع الأخبار, ويؤمن, على الرغم من ذلك, بأنّ روعة الحياة تولد في معتقله", يقول:

---

(1) القاسم, سميح: **أغاني الدروب**, ص 45.

(2) الخطيب, يوسف: **ديوان الوطن المحتل**, ص 458, 459.

لا بُدّ.. أن يزورَني النهارْ
وينحني السجّانُ في انبهارْ
ويرتمي..
ويرتمي مُعتقلي
مُهدِّماً.. لهيبَهُ النهارْ!![1]

ويكشف الشاعر وجه الاحتلال القبيح الذي يتمثل في محاربة الفلسطينيين في لقمة عيشهم, ويضيّق الخناق عليهم، وبخاصة على الوطنيين منهم, كي يضيقوا بهذه الحياة ذرعاً، فالشيوعيون لا يملكون ثمن الموت في ظلّ دولة الاحتلال, يقول الشاعر:

لكني لا أتمنّى الموتْ..

التابوتُ العاديٌّ
أغلى من كلِّ الدخلِ الشهريّ
للمحترفِ الحزبيّ[2]

وهو يرى أنّ المحتلين قد قلبوا الأوضاع في فلسطين بكذبهم وتزويرهم الحقيقة، فهم اللصوص الذين سرقوا الأرض وصاروا قضاة، وهم "قفة الهم"التي نصبّها الغرب وريثاً في فلسطين، وهم الديك الذي يصيح على مزبلة العالم، فالوطن مقلوب والتاريخ مقلوب والحكم مقلوب[3]، وهم يمثلون ثقافة الحقد وثقافة السقوط المتمثلة "بالمافيا والعالم السفلي"[4]، ويسخر الشاعر من المحتلين إذ "إنّ دباباتهم قد ذلّت أمام حجارة الأطفال، وخوذ جنودهم قد سقطت"[5], كما يتوعّد المحتل باقتراب نهايته في قوله:

يا أيّها المحتلُّ عهدُك ليلةٌ   أخرى وتؤذنُ بعدَها بزَوالِ
شيّدتَ بالعدوانِ مجداً زائفاً   ويثلّ بالبطلاتِ والأبطالِ [6]

ويحدد الشاعر الفئات الشعبية التي تعد رمزاً للمقاومة التي تكفل البقاء والاستمرار في وجود شعبه:

---

(1) القاسم, سميح: **أغاني الدروب**, ص69.
(2) القاسم, سميح: **الحماسة**، ج2 ص 48, 49.
(3) ينظر, السابق, ص58.
(4) ينظر السابق, ص 63.
(5) ينظر, السابق, ص84.
(6) ينظر, السابق, ص85.

حيّ في ساعِدِ عاملْ

حيّ في جبهةِ فلاّحْ

حيّ في عزمِ مُقاتلْ[1]

وتبدو الدعوة للمقاومة بشكل علني وصريح في قصائد الحماسة التي تميزت بـــالعنف، حين أخذ الشاعر يعلن موقفه دون مهادنة, يقول:

يا شعبي

حي حيّ أنتْ..

يدُكَ المرفوعةُ في وجهِ الظالمْ

رايةُ جيلٍ يمضي

وَهوَ يَهزّ الجيلَ القادِمْ:

"قاومتُ فقاوِمْ"! [2]

إنّها دعوة صريحة تطلقها حنجرة الشاعر موجهاً إياها إلى أبناء شعبه الـــذين توارثـــوا الثورة جيلاً بعد جيل, فالمقاومة مستمرة، والثورة مستمرة يورثها جيل إلى الجيل الذي يليه.

وهكذا ظلّ الشاعر مشدوداً إلى الثورة الوطنية التي يقودها أبناء شعبه ضد المحتلـــين, وهذا ما ظهر حقاً في قصائده المختلفة، بما في ذلك القصائد ذات المضامين الماركسية.

ويلاحظ مما سبق، أنّ الشاعر قد انصهر بوطنه انصهاراً تامّاً, وكرّس شعره لتصـــوير العلاقة القائمة بينه وبين الوطن الجريح, وليس ذلك بغريب على شاعرٍ عاش النكبة, وتعـــرّض للملاحقة والسجن والاعتقال والتشويه, وعاش غريباً في وطنه بين غرباء يدّعون أنّه وطنٌ لهم. فالوطن بنكبته وجراحه وثورته ومقاومته وزيتونه وسنديانه, قضيةٌ جوهريّة ملكت على الشاعر احساساتِه ومشاعرَه, والوطن هو وجوده وكرامته, وهو الجذور الضاربة في أعمـــاق التـــاريخ، وهو يتميز بمذاق خاص عند الفلسطينيّ الذي يعاني أهوال الاحتلال ومآسيه.

---

(1)القاسم, سميح: **الحماسة**, ج2، ص10.

(2) ينظر, السابق, ص11,10.

المضمون القومي

تأثر الشاعر بالفكر القومي الناصري في بدايات حياته الشعرية، إذ تزامنت اهتماماتــه السياسية والاجتماعية والفكرية والأدبيّة مع ثورة 1952 المصرية، وكان لهذه الثــورة تأثيرُهــا الكبير على تنامي الشعور القومي لديه، وتعميق وعيه[1] والشروع في البحث عن الذات ضــمن الإطار القومي العربي الذي يمكنّه من مواجهة الخطر المتمثل بالصهيونية.

وهذا أمرٌ طبيعيّ يدفعه إليه إحساسه بوطأة الاضطهاد القومي الــذي تمارســه الدولــة المحتلة التي استهدفت عروبة الوطن والشعب، فقد رأى الشاعر أنّ التشبث بقوميته العربية يحقق ذاته القومية التي تتعرض للتذويب والتهويد، ويمكّنه من الوقوف على ساقيه القويتين في وجــه الغزاة، ويحقق له التوازن المطلوب في أرض الصراع. لذا يلاحظ أنه يصدر عن روح عربيــة أصيلة، "ويتفرد بسمات الشاعر القومي الذي قلّ أن نجد له نظيراً في هذا المضمار"[2]، ويستشّف ذلك من قصائده التي كتبها قبل انتسابه للحزب الشيوعي عام1967, فقد كان سميح القاســم "أول شاعر عربي يغني لثورة "الذئاب الحمر" في ردفان غــداة تفجرهــا, مــدركاً بعــدها العميــق ومعناها"[3], كما يبدو جليّاً, ولو بشكل أقل من السابق, في القصائد المحذوفة التي كتبها بعد هذا العام, أي في أثناء انتمائه للحزب, ويعود السبب في ذلك إلى تعمق رؤية الشاعر لمفهوم الثــورة والصراع الذي اكتسب طابعاً أممياً طغى على المضمون القومي أحياناً.

وبناءً على ما سبق، فإنّ الروح القومية لم تفارق الشاعر, ولم تنقطع جــذوره العربيــة بعد انتمائه للحزب الشيوعي, وصدوره في شعره عن الموقف الحزبي السياسي والفكري، فقــد ظلّت مشاعره القومية متأججة متوهجة, تبدو بين الحين والآخر, متفاعلة مع الأحداث الجاريــة على الساحة العربية، ولعلّ سبب ذلك يكمن في فهمه وإدراكه لطبيعة الصراع القائم في الأرض

---

(1) القاسم, سميح: أ.ك, مج6, ص 345, يقول "إنّ قوة الجذب الهائلة بالنسبة لي آنذاك، تركزت بشكل يكاد يكون دينيّاً في الظاهرة العملاقة التي أوقفت الإنسان العربي على ساقين قويتين فوق أرض صُلبة في تلك المرحلــة المُفعَمَــة بالحمــاس والحلم، أعني ظاهرة جمال عبد الناصر".

(2) الخطيب، يوسف: **ديوان الوطن المحتل**, ص 53.

(3) كنفاني, غسان: أ.ك, مج4, ص290,289.

المحتلة، فهو يتعدى حدود الصراع الطبقي في المفهوم الماركسي، إذ إنّ خصوصية الواقع الفلسطيني في ظلّ الاحتلال الذي سلب الأرض، وشرّد أهلها، دفعته للتمسك بعروبته، وإرثه التاريخي وثقافته العربية، في مقابل الثقافة الواردة والتاريخ المزيف والاضطهاد القومي. فالتشبث بالروح القومية له مقومات متأصلة في الذهنية العربية الفلسطينية، وخاصة عند القاسم الذي نبضت العروبة في قلبه, وترجم ذلك في كثير من قصائده. فقيام الدولة العبرية على أنقاض الوجود العربي الفلسطيني قد أسهم في تعميق إيمانه بالعروبة والتمسك بعروبة المكان والزمان في وجه السياسات الرامية لطمس معالم الشخصية العربية وتذويبها في مجتمع غريب كل الغرابة عنها.

وقد تنامى الشعور القومي في شعره معبراً عن نفسه في الإشادة بالإنجازات العربية من المحيط إلى الخليج، والتعبير عن الهموم العربية، والتعريض في ذات الوقت بالأنظمة العربية التي وقفت ضد مصالح شعوبها, كما وقفت موقفاً سلبياً من قضية الشعب الفلسطيني.

وقد أدرك الشاعر, بوعي تام, جوهر الصراع مع المحتلين, فهو صراع يقوم بين قوميتين مختلفتين, تمثل كلٌّ منهما ثقافة خاصة وأهدافاً بعينها, وتحاول إحداهما نفي الأخرى، فما ممارسات الاحتلال إلا صورة حقيقية لثقافته وفكره، وما نضال أبناء الشعب الفلسطيني إلا دفاعٌ عن عروبة الأرض والإنسان. ومهما يكن الشاعر واقعياً ومغرقاً في واقعيته, فإنّه لا يستطيع أن يتنكر لعروبته التي تشكل عنصر القوة في صموده وثباته أمام التغيرات الطارئة. ومن هنا يمكن تفسير وجود تلك القصائد التي عبّر فيها عن رغبته العارمة في الوحدة العربية, وهي تعد امتداداً لقصائده التي مجّد فيها عبد الناصر وإنجازاته المختلفة في مصر،كما اتضح فيها موقفه إلى جانب الشعب المصري في وجه العدوان الثلاثي1956. وهو يدعو صراحة إلى الوحدة العربية عندما يصوّر أحاسيسه إزاء واقع التجزئة التي يعاني منها الوطن العربي, فهو أشلاء ممزقة، ودماء مسفوحة، دفعت الشاعر إلى الدعوة لجمع هذه الأشلاء في قصيدة " أريد أن أذهب إلى عملي", يقول:

مَنْ يَجمعُ أشلائي ؟

مَن يُرجعُ للأشلاءِ دَمي المسفوحْ؟
مَن يجمعُ أشلائي,
مَن ينفخُ فيها الروحْ؟
قلبي المصري
لن ينبضَ وحدَهْ
وجهي السوريّْ
لن يشرقَ وحدَهْ
ساقي السودانيّة
لن تبلغَ,
ما لم تسعِفْها ساقي اللبنانية [1]

لقد كان إيمانه بعروبته دافعاً لانخراطه في واقع الأمة العربية، يدافع عــن قضـــاياها, ويتفاعل مع الأحداث الجارية على ساحة الوطن العربي من محيطه إلى خليجه, وكانت حــرب تشرين من بين الأحداث التي استلهمها الشاعر, وفرضت نفسها عليه لما لها من جــلال الفعــل الخلاّق الذي حقّقه الجندي العربي في مواجهة " الجيش الذي لا يقهر".

فقد مزج الشاعر بين حرب تشرين وعيد العمال العالمي في قصيدة "العيد عيدان" معبراً تعبيراً مباشراً عن نشوته بالنصر وتشوقه "للزاحفين على إيقاع إعصاره", وهــو يقصــد بــذلك الجيوش العربية, يقول:

مِن أينَ أنثرُ للثوّارِ أزهاري   مِن فُلِّ تشرينَ, أم مِن ورد أيّارِ
وأيّ صوتٍ تزفُّ اليومَ حَنجَرَتي   للزاحِفينَ على إيقاعِ إعصاري
العيدُ عيدانِ! عيدُ العابرينَ على   جسرِ الشعوبِ.. وعيدُ الساعِدِ العاري
وشمسُ تشرينَ من أيارَ مَطلعُها   وشمسُ أيارَ من فجرِ الدمِ الجاري[2]

فهو لا يخفي مشاعره القومية المتأججة التي تفصح عنها هذه الصور المتداخلــة مــع صور عيد العمال، والسواعد العارية، وأيار وشمسه, وكلا العيدين يشي بالشعور بالبهجــة فــي نفس الشاعر الذي تملّكه الفرح والاستبشار بالنصر الذي حققته العروبة. يقول:

---

(1) القاسم، سميح: **قرآن الموت والياسمين**, ص103,102.
(2) القاسم, سميح: **الحماسة**, ج2, ص 34.

تأبى العروبةُ أن تنهدّ رايتُها مِنَ السماكِ إلى مُستنقعِ العارِ
وللعروبةِ وعدٌ لن تخلّ بهِ أن تبعثَ الشرقَ حُرّاً حِصنَ أحرارِ[1]

فهو يؤمن بالعروبة، وقدرتها على الفعل والعطاء، على الرغم من نكوص الأنظمة وهزيمتها عام 1967. وإيمان الشاعر ليس عرضيّاً, وإنّما هو متأصل في نفسه المتمردة التي تنبع العروبة من أعماقها.

إنّ هذه المعاني لا تصدر إلاّ عن شاعر ملأ نفسه الكبر والاعتزاز بعروبته التي أطاحت بأحلام الغزاة في هذه الحرب, يقول:

وما العبورُ الذي ذقنا حلاوَته إلاّ هديّةُ ثوّارٍ لثوارِ!
فهللوا لذراعٍ أجزَلتْ فكَفتْ وكبّروا لذراعِ الضاربِ الضاري[2]

فالشاعر يعد العبور هدية من أبناء الأمة العربية الذين حطموا الحصون المحصنّة إلى شعبه المحاصر, ويكبر للذراع العربي الضارب في لحظة الانتشاء بالنصر، لذا فهو يمقت أولئك الخائرين الذين يشتهون بيع العروبة، يقول:

فليخسأ الخائرُ اللاغي, وشهوتُهُ بيعُ العروبة.. قنطاراً بدولار[3]

ويتجلى تفاعله مع هذا الحدث في قصيدة أخرى، وهي "رسالة إلى أمريكي بشع"، وفيها يتخذ الشاعرُ من شرفاتِ دمشقَ وسطوحِها شاهداً على سقوط هيبة طائرات الفانتوم "التي تحطّمت على الأرض العربية السورية " في ذلك الحين, يقول:

واسألْ عن هيبةِ فانتوماتك
شرفاتِ دمَشقْ
وسطوحَ دمشقْ
يومَ انوضعَ الباطلُ وارتفعَ الحق! [4]

(1)القاسم, سميح: **الحماسة**, ج2، ص 35.
(2) ينظر, السابق, ص35,34.
(3) ينظر, السابق, ص 36.
(4) القاسم, سميح: **الحماسة**, ج1، ص 69.

ويواصل الشاعر اعتزازه بالعروبة واعتداده بالغضب العربي الذي هو أشدّ وأكبر من أعداء الأمة, يقول:

إنّ الجيشَ الأمريكيَّ شديدٌ وكبيرْ
لكن هل تعرفُ يا مِسترْ
أنّ الغضبَ العربيَّ أشدّ وأكبر!(1)

ويتوعد الشاعر الأعداء, بدقّ بقية ضلوعهم في البيد العربية, يقول:

فذراع الثورة ماردة أسطورية
وسنعرف كيفَ ندقّ بقايا أضلاعِك
في لفحِ البيدِ العربيّة..(2)

وهكذا تبدو الثورة ذات ملامح عربية, إذ تمتد من "أنطاكيا حتى طنجة، ومن عربستان إلى فلسطين"(3), وذلك عندما يتعرض الشاعر لتصوير الأطماع الاستعمارية في الوطن العربي.

وينطلق الشاعر محلقاً في آفاق أمته العربية، فهو أحد أبنائها الـذين يسـهرون علـى آلامها, ويعبّرون عن همومها, ويتحسرون لجوع أبنائها, ويغضبون للدماء النازفة على أرضها، يقول في قصيدة "شمس أيّار":

ولدتُ في فقراءِ مِصرَ الجائعينَ لصَحنِ فولِ
....
ولدتُ في الجَوْلانِ في غَضبِ الدماءِ على المَسيلِ(4)

لقد ظلّت العروبة تنبض في قلب الشاعر, وتتجاوب معالم التغيـرات الطارئـة علـى الساحة العربية في نفسه سلباً أو إيجاباً، فكما وقف مع أحداثها المشـرقة, فإنـه ينتقـد سـلوك الحكام(5) حين رأى أنّ مواقفهم تصبُّ في غير مصلحة الشعب الفلسطيني, وسواه من الشـعوب

---

(1)القاسم, سميح: **الحماسة**, ج2, ص72.
(2) ينظر, السابق، ص70.
(3) ينظر, السابق، ص 70.
(4) لقاسم, سميح: **الحماسة**, ج1، ص83,82.
(5) القاسم ودرويش: سميح القاسم: الوطن ينتظر عودتك, الرسائل, ص 39, حيث يقول فيهم" خـانوا ذاكرتنـا بملـوكهم ورؤسائهم وحكوماتهم ومؤسساتهم. خانوا ذاكرتنا شعباً وجيلا وشعراء".

العربية. فقد وجّه نقده اللاذع للسادات الذي تنكّر لإرث جمال عبد الناصر وتاريخ مصر العريق عندما عقد معاهدة الصلح مع الاحتلال, يقول:

فالعقِ العارَ مُهطِعَ العُرْبِ واقعُدْ   الملايينُ للكفاحِ قِيامُ
أنور أنتَ؟ لا تملّيْتَ نوراً   كيفَ عرّجتَ عرّجَ الإعتامُ
يا كلابَ الزمانِ.. يَبكي جَمالٌ   وتئنُّ الفسطاطُ والأهرامُ[1]

ويعرّضُ الشاعر بزيارة السادات إلى القدس والصلاة في المسجد الأقصى دون أن يستأذن شعب فلسطين في ذلك، ويتهمُهُ الشاعر بالخيانة, يقول:

وأبو المسكِ سادِرٌ في الخياناتِ   وفينا يُفتّحُ العُميَانُ!
زائرَ القدسِ لا سعدتَ مزاراً   كيفَ تأتيَ بيتاً ولا استئذانُ
صاحِبُ البيتِ جمرةٌ تتلظّى   بينَ فكّي دَيّانَ لا ديّانُ
تحتَ نَعلِ المحتلِّ تسجدُ تسعاً   وتصلّي.. أهكذا الإيمانُ؟[2]

ولا يفوت الشاعرَ أن يؤكّد لهذا الزائر أنّ الاحتلال ليس صاحب البيت الذي زاره، وإنّما صاحبه هو الشعب الفلسطينيّ "الجمرة التي تتلظى" بين فكيّ المحتلين.

ويقف الشاعر ضد أولئك الذين ارتضوا المذلة والخيانة، وقبعوا في خنادق أعداء الشعوب, يقول:

يا شعبي
....
أكبرُ مِن شانِئِك الأكبَرْ
سعدِ الحدّادِ.. وأكبرْ
من هرطقةِ الباشا أنورْ! [3]

ومن الملاحظ، أنّ قضيته الجوهرية المتمثلة بوطنه وشعبه تلحّ عليه بشكل دائم، وتطفو على سطح القصيدة التي يتناول فيها المضامين القومية، فهو يلجأ إلى أحضان قضيته وشعبه

---

(1) القاسم، سميح: **الحماسة**, ج3, ص48, 49.
(2) ينظر, السابق, ص 15.
(3) ينظر السابق, ج3, ص85.

عندما يحسّ بإمعان هؤلاء في غدرهم وخيانتهم وتآمرهم. وهو عندما يخاطب أمـراء النفط يسترجع صور الشهداء، وجراح الفدائيين، وبيوت العمّال الفقراء، يقول:

مَنْ منكمْ دخلَ نهارَ العيدِ بيوتَ العمّالِ
الفقراءْ
مَن منكم قرأَ الفاتحةَ على أرواحِ الشهداءْ
مَن منكم ضَمّدَ باسمِ اللهِ جراحَ فدائيّ [1]

ويبدي الشاعر شكوكه بهؤلاء الذين لا يتجهون شطر القبلة حين يقفون بين يـدي الله، وإنّما يتجهون إلى "البيت الأسود"، ولا يسجدون بخشوع إلا تذللاً للأعداء, يقول:

هل فيكم مَن يتجِهُ إلى القبلةِ حينَ
يُصلّي؟
كَذِبٌ كَذِبٌ,
بل تتجهونَ إلى البيتِ الأسودِ في واشنطن,
...
مَن منكم يسجُدُ بخشوعٍ
إلاّ ليعالجَ صندلَ سائبةٍ شقراءْ
جاءت مِن نيكلِ أوروبا
كي تجرفَ مِن ذهبِ الصحراء[2]

ويحذر الشاعر هؤلاء من أنّ العدو سوف يزحف عليهم كالأفعوان، وينـبههم إلـى أنّ سكوتهم سيجرّ عليهم الويل, يقول:

أمُلوكَ الطوائفِ الغبرِ مَهلاً   بَعدَ عبسٍ ستبتلى ذُبيانُ
لو زحَفتمْ على البطونِ فلا مَنجى,   عليكُم سَيَزحَفُ الأفعوانُ[3]

---

(1) القاسم, سميح: **الحماسة**, ج3، ص89.
(2) ينظر, السابق, ص 88.
(3) ينظر, السابق، ص 12.

ويعبرّ الشاعر عن ألمه وحزنه لما آل إليه سلوك هؤلاء السلاطين الذين جعلوا من بلادهم وخيراتها مرتعاً للغرب، يعيث فيها كما يشاء حتى أصبحت الدماء العربية أقلّ ثمناً من النفط الذي يسلب، ويُسرّبُ إلى دولة الاحتلال، يقول:

غالونُ الدمِ العربيّ
لا يَسوى في أجهزةِ حسابِ النفطِ
أكثرَ مِن عُشرِ الجالونْ
والباقي بخشيشٌ يُنثرْ
للّحمِ الأشقرِ والشعرِ الأشقرْ
مِن أمريكا حتى صُهيون! [1]

فهو عندما يهاجمهم يعبّر عمّا ألمّ به من الألم, وما يعتريه من الغضب على ما آلت إليه أوضاع الوطن العربي الذي تكالبت عليه القوى الاستعمارية، ونهبت خيراته لخدمة مصالحها المتمثلة في دعم الاحتلال في فلسطين.

فالشاعر يتألم لهذه المواقف المجحفة بحق العروبة، وبخاصة الشعب الفلسطيني الذي" أشاحوا بوجوههم عن جراحه, و أرخصوه في سوق صهيون, وغنّوا في مأتمه, ليهنأ الأعداء وترقص صباياهم في عيد انهياره"[2]. وإذا كان الشاعر قد وجه سهام نقده للأنظمة، وعمد إلى تعرية مواقفها, فإنّه يعتز بأبناء الأمة العربية، ويتحدى الاحتلال بإرادة الشعوب العربية, يقول:

مَن مُبلغُ المُحتلَّ كيفَ نُحيلُهُ عَفَناً يَضِجّ بأمسِهِ المتجهِّمِ
إن كانَ أنزلَ بالجيوشِ هزيمةً فلَدى الشعوبِ إرادةٌ لم تهزمِ
والدهرُ دولابٌ . وكلُّ جَريمةٍ ترتدُّ طعنتُها لنحرِ المُجرمِ! [3]

ويغوص الشاعر في عمق التاريخ العربيّ مستحضراً ما كانت عليه الحياة القبلية في العصر القديم، ومستذكراً رموزها ليوضح الصورة القائمة للاقتتال والاصطراع الذي أضعفها في ما مضى، وسيكون سبب ضعفها في الظروف الراهنة.

---

(1) القاسم, **الحماسة**, ج1, ص100,99.
(2) القاسم, سميح: **الحماسة**, ج3, ص 11.
(3) القاسم, سميح: **الحماسة**، ج1, ص35.

وهناك مظاهر أخرى تدل على تشبث الشاعر بجذوره العربية، وأبرزها البحث عن امتداد الذات في عمق التاريخ العربي في مواجهة النفي, وطمس الهوية العربية، وتمثل ذلك في استلهام التراث العربي التاريخي والأدبي, ولذا يطلق الشاعر اسم "الحماسة" على أبرز دواوينه الشعرية وأكثرها تعرضاً للحذف، وهو في هذه التسمية يقتفي آثار أبي تمّام والبحتري وغيرهما.

فهو شاعر عربي يستلهم التراث الأدبيّ العربيّ، ويرفض إلا أن يكون امتداداً لفحول الشعر العربيّ، وفي هذا ما يسلط الضوء على مواقف القاسم, فالعروبة هي الهوية التي تجسد وجوده وتعززه, وتمنحه القدرة على البقاء والاستمرار, فهو يقول "بقدر ما تضرب الشجرة أصولها في الأرض, تهيىء لنفسها طاقة الشموخ والامتداد, وهبّة ريح واحدة كفيلة باقتلاع سرحة باسقة نسيت العناية بجذورها أو هي عجزت عن ذلك"[1], لذا فإنّه غاص في أعماق التاريخ العربيّ باحثاً عن جذوره العربية ومعتزّاً بها، لأنها تشي بدلالات القوة من ناحية، وتنبري للدلالة على عروبة الأرض الفلسطينية من جهة أخرى:

هيَ أمُّ الخلودِ, أزْدٌ بَنوها وانسُبوها سَينبري عدنانُ
ضرَبتْ في الوجودِ جَذراً جسوراً واشرأبّتْ مِن جِذعِها الأفنانُ [2]

ففلسطين هي "أم الخلود" التي لا يمكن أن تتبدل, فهي تضرب جذورها في الأرض، وينتهي نسب أبنائها إلى القبائل العربية القديمة، وهكذا تصبح الأرض والإنسان مزيجاً من العناصر الأصيلة التي لا بد للشاعر، من أن يتذكرها باحثاً عن تلك الإشراقات التي تمثل رموزاً تكشف عن مكامن القوة والغضب العربيّ.

ويلجأ الشاعر للتاريخ متّخذاً من الماضي وسيلة لإثبات عروبة أرضه ووطنه, من ناحية، وإثبات قدرة أبناء جلدته على صدّ العدوان من ناحية أخرى, فقد تعرض الوطن للاحتلال فيما مضى، ولكن نضالات أبنائه وتضحياتهم كانت تحطّم الطغيان، وتجبر المحتلين على الرحيل, وهو بهذا يعبّر عن إيمانه العميق بنهاية الاحتلال الصهيوني لفلسطين, يقول:

---

(1)القاسم, سميح: **الحماسة**, ج1، ص 10.
(2) القاسم, سميح: **الحماسة**, ج3, ص 6.

عبثاً تهدرُ العوادي عليها ويقاوي ضميرَها ثعبانُ
إيهِ ! كم عربدَ الطغاةُ عليها وعليها تَحطّمَ الطغيانُ
لم تزلْ ثرّة العروق ولُوداً يتشهّى رواءَها نيسانُ[1]

لقد ظلّ القاسم عربياً تلحّ عليه عروبته شعراً ونثراً, يقول "أتضايق حين يقولون عني أنا الشاعر الفلسطيني, أحسّ أنهم سيحشرونني في زاوية إقليمية, أنا لست شاعر فلسطين فقط"[2], كما يقول" أنا أتشرف بتراب فلسطين, وشهداء فلسطين, ولكن أنا شاعرٌ عربي أيضاً ، وتحدثت عن هموم الأمة العربية من محيطها لخليجها, انتمائي قومي عربي شامل"[3]. وهذه حقيقة لا يرتقي إليها الشك على الإطلاق، فقد وقف الشاعر إلى جانب الثورة المصرية في أثناء تصديها للعدوان الثلاثي1956, كما مجدّ عبد الناصر وإنجازاته الداخلية, وبخاصة السد العالي، في أكثر من قصيدة، ومن بينها قصيدة "فواتير رمضان"[4], وهناك فرق بين هذه القصيدة وغيرها من قصائده التي مجدّ بها عبد الناصر والثورة المصرية، ويتضح ذلك من خلال الربط بين هذه الإنجازات والاتحاد السوفيتي في"فواتير رمضان", يضاف إلى ذلك, أنّ الشاعر تغنى بأمجاد العروبة في غير قطر من الأقطار العربية.

المضمون الفكري

يسترشد الشعراء الواقعيون الاشتراكيون بالنظرية الماركسية، ومبادئها في الكشف عن أفكارهم ومواقفهم السياسية، والتعبير عن صِلاتهم بالحياة والمجتمع وما ينبغي أن تكون عليه هذه الصلات[5]. وهم يصدرون في شعرهم عن وعي وإدراك لطبيعة العلاقات الجدليّة التي تربط الظواهر الاجتماعية والسياسية بعضها ببعض, كما يصدرون فيه أيضاً, عن أصولهم

(1)القاسم, سميح: **الحماسة**, ج3, ص6.
(2) طه, المتوكل وآخرون: **حوار مع سميح القاسم**, الشعراء, شتاء 1999, ص 140.
(3) ينظر, السابق, ص140.
(4) القاسم, سميح: **الحماسة**، ج1، ص 93.
(5) رينيه ويليك وأوستن وارين: **نظرية الأدب**, ص 98.

الاجتماعية الاقتصادية, فيحمل أثرهم الأدبي طابع أصله الاجتماعي في نسيجه[1], ولا ينفصل الموقف السياسي عندهم, عن مجموعة المبادئ والأفكار التي تقوم على أساسها الماركسية.

وعلى ضَوء ما سبق, يستطيعُ الباحث أن نفسر لجوء سميح القاسم وغيره من الشعراء الفلسطينيين الشيوعيين إلى الدفاع عن قضيتهم الوطنية من خلال التعبير عن مواقفهم وعلاقتهم الوثيقة بقوى الثورة العالمية وأحزابها الشيوعية. فشعر المقاومة يدرك "التزامه بحركة الثورة في العالم, التي هي في نهاية المطاف المناخ الذي تنمو داخله الحركة الثورية المحلية, تؤثر به وتتأثر فيه"[2]. فقد أبرز شعراء المقاومة القضية الفكرية ذات المضمون السياسي, بالتركيز على رموزها واتخاذها شعاراتٍ لهم يكررونها ويرددونها في شعرهم, بهدف التأثير المباشر في الجماهير، والتعبير عن موقفهم السياسي الرافض للاحتلال بوصفه حلقة من حلقات جبهة الأعداء التي تحاربها القوى التقدمية في كلّ مكان في العالم.

وتعدّ قصائد القاسم بمضامينها الفكرية جزءاً من الشعر المقاوم في فلسطين, فقد أصبحت هذه المضامين في مرحلة من المراحل جزءاً من حياته الشخصية، يعيشها ويتعايش معها، ويعبرّ عنها بأساليب متنوعة. وقد تجلّى هذا الاتجاه في شعره بالقضايا التالية:-

1) الإشادة بالثورة البلشفية وموطنها الأول "الاتحاد السوفييتي".

2) إبراز إنجازات الثورة في دول المنظومة الاشتراكية.

3) تمجيد قائد الثورة البلشفية "لينين".

4) الإشادة بالشيوعيين والطبقة العاملة.

5) الدفاع عن الحزب الشيوعي وراياته الحمر.

---

(1) ديفد ديتش: **مناهج النقد الأدبي**, ص 557.

(2) كنفاني, غسان: أ.ك, مج4, الدراسات, ص280.

1) الإشادة بالثورة البلشفية وموطِنها الأوّل "الاتحاد السوفييتي":

أشاد الشاعر في قصائده بالثورة البلشفية (الاشتراكية) التي فجّرها الحــزب الشــيوعي الروسي عام 1917، وعدّها" ثورة الجذع" التي خلّصت البلاد من الظلم والاضــطهاد، وأخــذت تنتشرُ في أنحاء مختلفة من العالم شهدت ثوراتٍ مماثلة, سارت على نهجها, واتبعت خطاها من كوبا إلى فيتنام, ومن برلين إلى الحبشة، ومن أفغانستان إلى كادحي فلسطين. ويبدو أنّ الشــاعر كان مأخوذاً بسحر هذه الثورة التي يخاطبها قائلاً:

شُقّي الصِّراطَ , فلا تزالُ بدائِعٌ شَتى وراءَ الحالِكِ المُتجَذرِ
يا ثورةَ الجِذعِ الأثيلِ وَأبصِري ثمرَ الفروعِ على العوالمِ أبصري[1]

فالشاعر يصوّر إحساسه بحب هذه الثورة إلى درجة التقديس إيماناً منه بقدرتها علــى الفعل الثوري, وإعجاباً بعدالتها الإنسانية, ويدعوها لتشق طريقهــا التــي أطلــق عليهــا اســم "الصراط", فهناك ما يمكن أن تنيره هذه الثورة, لأنها الصبح الذي أشرق على الإنســانية وأزال الظلم والظلمة، ويدعوها أيضاً، لتكرّر نفسها، وتتجدد باستمرار في مواقع أخرى, يقول:

يا ثورةً وهجُ الحياةِ صباحُها أفدي بعُمري كلَّ صُبحٍ خيّرِ
ملءَ النواظرِ والأكفِّ مواسمٌ أطلَعتِها , فتجَدّدي و تكَرّري
مزّقتِ عن شمسِ الخليقةِ قيصراً وعلى الطريقِ مصيرُ أخوةِ قيصرِ [2]

فالشمس هي الحرية المفتقدة التي ما زال "أخوة قيصر" يقومون بمصــادرتها بظلمهــم واضطهادهم, وتشير عبارة "أخوة قيصر" إلى كل أولئك الذين يمارسون القهر ضد الشعوب, بما فيهم الاحتلال في فلسطين. والشاعر يعيش في ظلّ الاحتلال، ويفتقد هذه الحرية, فلا يمكنــه إلاّ أن يُسقط رؤيته الشعرية على واقع شعبه, كما لا يمكنه إلاّ أن يدعوَ هذه الثورة كي تجدد نفسها, إذ ربما يكون في تجددها ما يغيّر حال شعبه.

ظلّت موضوعة الثورة الاشتراكية حاضرة في قصائد الشاعر، فهو يحلم بها، ويتــوق إليها، في الوقت الذي يتعمّق فيه إحساسه بالظلم والقهر الذي تمارسه دولة الاحتلال على شعبه,

---

(1) القاسم, سميح: **الحماسة**, ج1, ص 85.

(2) ينظر, السابق, ص88,87.

وهو يدرك بأنّ الثورة ستضع حدّاً لهذا القهر والظلم الذي يتمثل محلياً بالاحتلال, "فوعي الالتزام بحركة الثورة في العالم يكتسب قيمته مما يؤديه إلى وعي الالتزام بالثورة المحلية"[(1)].

وقد دعاه وعيه التام بدور هذه الثورة إلى تكرار المعاني والمضامين المتعلقة بها بصور مختلفة، تراوحت بين الصياغة غير المباشرة للفكر السياسي للثورة العالمية, واستخدام الشعار السياسي بشكل بارز ومباشر, فنجده –على سبيل المثال – يصوّر الثورة بلغة الشعر, بالشوق الكاسح الذي يمور ويعلو، في قوله:

ويموجُ ملءَ الأرضِ شوقٌ كاسحٌ يعلو و يعلو مدُّهُ الموّارُ
أممٌ تسيخُ على الزنودِ قيودُها فإذا قيودُ زُنودِها أخبارُ!
خدرت يَدُ التاريخ مِمّا سَطّرَت والشمسُ تعلو والوغى دوّارُ[(2)]

ويلجأ القاسم أحياناً إلى تضمين قصائده شعاراتٍ سياسية, كقوله:

يا عمّالَ العالمِ
اتّحِدُوا!
باسمِ الشعب
وباسم الوطن ..
اتّحِدوا
يا عمال العالم [(3)]

إنّ الشعارات السابقة تشي بالرغبة العارمة التي تجتاح الشاعر للدفاع عن الموقف الفكري وإبرازه بطريقة مباشرة تهدف إلى التأثير الآني والإقناع. ويدخل ضمن هذا الإطار ما ذهب إليه الشاعر عندما أخذ "يحدد تفاصيل عدّوه"[(4)]، فعدوّه لا يتمثل بالاحتلال وحده, وإنّما يشمل أيضاً القوى الإمبريالية والرجعية, وكما يحدد جبهة الأعداء، فإنّه يحدد جبهة الأصدقاء المتمثلة بالقوى الاشتراكية, والطبقة العاملة, والفلاحين، والمقاتلين.

---

(1) كنفاني, غسان: أ.ك, مج4, الدراسات, ص285.
(2) القاسم، سميح: **الحماسة**، ج2, ص39.
(3) القاسم, سميح: **الحماسة**, ج3, ص80,79.
(4) القاسم, سميح: **الحماسة**, ج2, ص55.

ونلاحظ أنّ هناك علاقة وثيقة بين الموقف السياسي والمبادئ النظرية عند الماركسيين, فموقعهم التاريخي في إطار حركة الشعوب هو الذي يحدد طبيعة شعرهم, وهو يعبّر بالضرورة عن قضايا الإنسانية, ويلتزم بتبني مصالح الفقراء والمضطهدين التي تتحول إلى قضـــايا ذاتيـــة لدى الشاعر.

إنّ تشبث الشاعر بالثورة الاشتراكية ودفاعه عنها يحمـــل دلالـــة سياســـية, وهـــي أنّ الاحتلال وليد القوى الاستعمارية التي تقوم على احتلال أرض الغير ونهـــب خيراتهـــا, وقهـــر شعوبها, وتدمير مقومات وجودها. ولهذا نراه يقف إلى جانب موطن الاشتراكية الأول" الاتحـــاد السوفييتي", ويدافع عنه أمام أعدائه, فهو "قلعة الأحياء"، وهو "وطن المغاوير" الذين هوت, على أيديهم, قلعةُ النازية الهتلرية, يقول:

يا شاتماً وطنَ المغاويرِ الألى أهوَوْا بليلِ "الرايخِ" في شفقِ الدمِ
جرحُ الملايينِ الذبيحةِ صارخٌ: يا قلعةَ الأحرارِ دُومي واسلَمِي**!**[1]

ويشيد الشاعر بالاتحاد السوفييتي الذي كان من أبرز إنجازاته القضاء على النازية, وقد أفرد لذلك قصيدة بعنوان "مارش للثورة في يوم النصر على النازية"[2], ولم يحذفها, كما تغنـــى بهذا الانتصار في "برلين تستعيد شعرها"، يقول:

ربّى الشيوعيونَ شعرَك,
طيّبوهُ ودَلّلوهْ,
ربّوهُ بالفرحِ المقدّسِ,
والمَرارَةِ والصّمُودْ
لا كَي يجزّ غَدائِرَهْ
مُتحضِّرونَ برابرَة**!** [3]

ومن إنجازات هذه الثورة أيضاً, أنّها مكنت الجياع من وضع الخبـــز الطـــازج علـــى موائدهم, "وفتح أبوابهم لدخول الشمس على جسر من عذاباتهم", يقول:

أشمّ خبزاً طازجاً على موائدِ الجياعْ

---

(1) القاسم, سميح: **الحماسة**، ج1, ص 34.
(2) القاسم, سميح: **الحماسة**، ج2, ص21.
(3) القاسم, سميح: **ويكون أن يأتي طائر الرعد**, ص96.

وأرتوي، أغسلُ وجهي، أملأُ الجِرارَ والسدودْ
مِن عطشِ السرابْ
وأفتحُ الكفّينِ والعينينِ والزمانْ
وأفتحُ الأبوابْ
لتدخلَ الشمسُ, على جسرٍ مِنَ العذابْ! (1)

2) **إبراز إنجازات الثورة في دول المنظومة الاشتراكية:**

أشاد الشاعر "بفروع" الثورة الاشتراكية, كما أشاد "بالجذع"، إذ يلاحظ أنه يفرد قصائد بعينها للتغني بالثورة الفيتنامية والثورة الكوبية. ويتخذ من الثورة الفيتنامية رمزاً لنضالات الشعوب ومقاومتها وقهرها القوى المحتلة, كما يهدد الاحتلال في فلسطين بجعل أرضها "فيتنام" جديدة، يقول:

وإنّهُ قسمٌ بالدمِّ نمهَرُهُ
أن نجعلَ الأرضَ, كلّ الأرضِ, فيتناما!(2)

وكذلك:

وليعدّ اللصوصُ ناباً وظفراً كلُّ شِبرٍ من أرضِنا فيتنامُ (3)

ويمجدّ الشاعر القائد الفيتنامي (هوتشي منه) في قصيدته "هكذا تكلّم العم هو!"(4)التي صدّرها بعبارة "العم هو – اسم التحبب للقائد الخالد هوتشي منه", ويعبر عن إعجابه به إذ ينزله منزلة النبي, حين يقول:

"والعمُّ هُو" يتكَلّمُ : صلّوا عليهِ وسَلمُوا (5)

ويبدي إعجابه بثوار فيتنام الذين حوّلوا الأفق إلى "بضعة من جهنم"، كما حوّلوا الأرض" صحصحاً وزوابع" على رؤوس المحتلين الأمريكيين الذين شبّههم "بأفعى البحار" بأنيابها وسمومها, يقول:

---

(1) القاسم, سميح: الموت الكبير, ص48.
(2) القاسم, سميح: **الحماسة**، ج1, ص92
(3) القاسم, سميح: **الحماسة**، ج3, ص 45.
(4) القاسم, سميح:**الحماسة**، ج1, ص58.
(5) ينظر, السابق, ص59.

هِيَ أفعَى البحارِ دَبّت وشبّت   أيّ   نابٍ   وأيّ سمٍّ ناقِع!
هِيَ أفعى البحارِ أمُّ   الأفاعي   فكُّها النتنُ في   العوالِمِ ذائع[1]

ويبايع الشاعر هذه الثورة, لأنّ حلفها هو الحلف الحقيقي الذي انبثقت مبادئه من الضمير الإنساني وسرايا لينين, ويدعو ثوارها للتدفق ناراً على الأعداء ونوراً يضيء الأرض, يقول:

فتدفّق "مِيكونغَ" ناراً ونوراً   يا رسولَ ا لثوّارِ إنّي أبايع
حلفُكَ الحقُّ مبدءً * وضميراً   وسرايا لينينَ فاضرِب ودافِع[2]

ويقارن الشاعر بين صورتين متناقضتين في قصيدة "نخبك يا كوبا"، إذ يستحضر ماضي"كوبا" حين كانت مستعمرة, ويلقي عليه الضوء ليبين مدى الاختلاف والتناقض بين ماضيها القاتم وحاضرها الزاهر في ظلّ الاشتراكية. فقد كانت "كوبا" في الماضي مزرعة " لليانكي"، كما كانت "نهداً يعصر، ودماً يهدر", وكانت كما يقول:

حمأً مرّاً للكوبيين
أما للصوص الأرض المحتكرين
فكانت كوبا
قطعةَ سكّر!
نذكرُ كوبا
نذكرُها خادمةً زِنجيّة
تبصقُ رِئتيْها فوقَ بلاطِ البيتِ الأبيضْ[3]

أمّا الصورة الأخرى المناقضة للأولى، فهي تحوّل "كوبا" إلى "بذرة حرية" وتحوّلها إلى:

جرح يثأر
وغضب يزأر
عبد يتحرر..[4]

---

(1)القاسم, سميح:**الحماسة**، ج1, ص61,60.
* هكذا وردت في المصدر, والصواب مبدأ.
(2) القاسم, سميح: **الحماسة**, ج1, ص61.
(3) القاسم, سميح: **الحماسة**، ج2, ص17.
(4)ينظر السابق، ص18.

إنّ التعبير بهذه الطريقة يدل على ما يحلم به الشاعر من رغبة حادّة في تغيير الأوضاع التي يعيشها أبناء شعبه في فلسطين, فهم يعيشون في ظروف مشابهة لتلك التي عاشها الكوبيون وغيرهم في ظلّ الاحتلال, فهو في توق دائم للتخلص من الاحتلال والاستغلال والاضطهاد للتنعّم في حياة تسودها الحرية والهناءة في وطنه.

3) تمجيد قائد الثورة البلشفية (لينين):

اتخذ الشاعر من (لينين), مفجّر الثورة البلشفية وقائدها, رمزاً يمجّده, ويتغنى بانتصاراته التي حققها للإنسانية "ولا أظنّ شاعراً عربياً معاصراً غنّى (للينين) قدر ما مدحه سميح القاسم ومجدّه"[1]، وقد انصبّ تمجيدُه ل(لينين) على فكره وعقليته الإنسانية. إذ إنّ فكر (لينين) قد جعل من الفقراء سادة، وأزال هيبة القوى المتسلطة الباغية, يقول:

وأردتَ, فالعبدُ المعفّرُ سيّدٌ وَعلى المَذلةِ هيبةٌ ووَقارُ[2]

وكثيراً ما يشبه الشاعر عقل (لينين) وجبينه بالشمس التي تضيء دروب الثوار الزاحفين, وصوته يستنهض هممهم ويناصرهم في نضالهم, يقول:

وعقلُ لينينَ على القفقاسِ
شمسٌ .. ولا الشموسْ[3]

وكذلك:

وجبينُ لينينَ المشعِّ وصيّةٌ للزاحفينَ , وصوتُهُ أنصارُ!
يخضرّ بينَ يديهِ قاعٌ صفصَفٌ وعلى خُطاهُ يُفتّحُ النوّارُ[4]

ويعاهد الشاعر (لينين) بأن يظلّ فكره أمانة في عنقه, ولا يسمح باستباحته ما دام في القلب بقيّةٌ من النبض, يقول:

لينينُ في الأعناقِ منكَ أمانةٌ لن تستباحَ, وفي القلوبِ ذمارُ
هذا صراطُك لا يزالُ مشعشعاً تفترّ في جَنَباتهِ الأزهارُ

---

(1) الأسطة, عادل: **ظاهرة الحذف في أشعار سميح القاسم:** الحذف والدلالات, الأدب الفلسطيني في المثلث والجليل، ص35.

(2) القاسم, سميح: **الحماسة،** ج2, ص40.

(3) القاسم، سميح: **الحماسة،** ج1, ص 57.

(4) القاسم, سميح: **الحماسة،** ج2, ص40.

هذا صراطك لا ترُعْكَ حفائرٌ   مغرورةٌ   وحواجزٌ أغرارُ [1]

ولهذا فإنّ الشاعر سيترك وصيّة لولده كي يحافظ على فكر (لينين) ودربه الثوري, يقول:

وفي حطامِ جسدي
أتركُ يا فلاديمير ايلتش
وصيةً لولدي
لينينُ ليس صورةً كبيرةً على جدار
لينين ليس خطبة منمقّة
في قاعة محترقة
لينين، زحف "دائم"، من قلب خط النار
لقلب خط النار [2]

إنّ (لينين) ليس مجرد صورة كبيرة على جدار, وإنّما يتمثل في ذلك المدّ الثوري الذي يزحف من قلب خط النار إلى قلب خط النار في نضاله المستمر ضد القوى المعادية.

4)الإشادة بالشيوعيين:

ويمجد الشاعر "الشيوعيين" الذين نعتهم "بفتيان لينين" و"الثوار" و"جند لينين الأبرار"[3]، و"الزاحفين"[4]، و"الأحرار"[5], و "صيدِ الشيوعيين"، فهؤلاء يناضلون من أجل الحرية، ويترفعون عن الصغائر, وينهضون على الأسى، ويزحفون على خُطا ثورة أكتوبر، يقول:

فتيانُ   لينينَ   المقيمِ   ورَهطُهُ   الجاعلونَ الأرضَ أصغرَ منبَرِ
صيدُ الشيوعيينَ, هل مِن مَوضعٍ   إلا   وفيهم   نفحةٌ   من   عنبرِ ؟
أولاءِ صَحبي الناهضونَ على   الأسى   الزاحفونَ   على   خُطا   أكتوبر [6]

وهؤلاء الشيوعيون هم أبناء الشعب، يأكلون من خبزه, ويضربون بسيفه, يقول:

---

(1)القاسم, سميح: **الحماسة**، ج2, ص 41.
(2) القاسم, سميح: الموت الكبير, ص50.
(3) القاسم, سميح:**الحماسة**، ج2, ص 41.
(4) القاسم, سميح: **الحماسة**, ج1, ص89.
(5) القاسم, سميح: **الحماسة**, ج2, ص 43.
(6) القاسم, سميح:**الحماسة**، ج1, ص 89.

نأكلُ من خبزِ الشعب

وبسيفِ الشعبِ سنضرب

وسنكسرُ سيفَ السلطانِ وعُنُقَ السلطانْ[1]

وهم لا يقبّلون أفواه الكلاب "الأعداء"، وليس فيهم الجبان, يقول:

لكنّا أبداً

نستنكِفُ عن بَوْسِ فمِ الكلب

لن تجدوا فينا أيَّ جبانْ [2]

ومن هذا المنطلق، يرثي الشاعر أحد الشعراء الشيوعيين اليهود ويدعى "ألكسندر بن"، ويشبهه بالنبي يوسف, أما اليهود الآخرون فهم أخوة يوسف الذين رموه "بالجب".

5)الإشادة بالطبقة العاملة والرايات الحمر:

يرى الشاعر أن الطبقة العاملة تشكل القوة القادرة على الفعل الثوري والنضال من أجل التغيير, إذ إنها تمتلك القدرات الخارقة, فلا يستحيل مع ثورتها واقع أو خيال, يقول:

هلْ في العوالمِ واقعٌ وخَيالُ عُجْتم عليهِ، فقالَ: لستُ أطالُ

يا صاعِدينَ إلى النهارِ على الدُّجى دونَ النهارِ مَفاوِزٌ وجِبالُ [3]

وقد كتب الشاعر هذه القصائد، للذين تربطه بهم أواصر القربى, " فجراحه القديمة ما هي إلا بعضُ جراحهم"، و"ما أغانيه إلا نشيد الأجيال المنتفضة", يقول:

ولكُمْ غِنائي رقةً وتفجُّراً فلتنتفِضْ بغِنائيَ الأجيالُ![4]

ويشدّ الشاعر أزر أبناء الطبقة العاملة، ويحضّهم على مواصلة النضال والثورة, يقول:

يا أيّها الآتونَ مِن عَذابنا وحُبّنا

يا مَن تمَزّقونَ ليلَ شعبنا

يا أخوتي العُمّالْ

---

(1) القاسم, سميح: **الحماسة**, ج3, ص37.

(2) ينظر, السابق, ص38.

(3) القاسم, سميح:**الحماسة**, ج1, ص45.

(4) ينظر, السابق, ص48.

طالَ علينا الليلْ
والويلُ كلّ الويل
للهاربينَ من مواقعِ النضالْ [1]

ويتغنى الشاعر بالرايات الحمر التي يسميّها" بيارق الثورة"، و" العلم الأحمر" الذي تهزه أيـدي العمال والشيوعيين, وتنسجه شرايين الجياع, يقول:

علمُ الشيوعيينَ.. خلف هديره يمشي الزمانُ، وترسم الأقدارُ
وهَبَت شرايينُ الجياعِ نسيجَهُ فإذا النسيجُ حَدائقٌ وثمارُ[2]

والراية الحمراء هي أخت الشمس, وهي مخضوبة بالدم، وممزوجة بالنّار, يقول:

يا شمسَ أيّار, أختُ الشمسِ رايتُنا مخضوبةٌ بالدّمِ الفوّارِ والنارِ
وحولَها رِفقةٌ عزّتْ جَحَافِلُهُم بصوتِ لينينَ هذا الساطعُ الساري[3]

فالراية الحمراء يحملها الشيوعيون الذين ما زال صوت **(لينين)** يعزز جحافلهم, وهـي تستمد قداستها ولونها من الدماء, ومن غضب الشعوب المقهورة, يقول:

حمراء مِنْ غَضَبِ الشعوبِ علَى دُجى الليلِ الثقيلِ
حمراء مِنْ لونِ الدمِ المسفوكِ جيلاً بعدَ جيلِ[4].

ولذا فإن الشاعر يقف ضد أولئك الذين يشتمون هذه الرايات، ويبين لهم أنها منسـوجة مـن شرايين المقهورين وصرخات المعدمين, يقول:

يا شاتماً راياتنا, ونسيجُها
شريانُ مقهورٍ وصرخة مُعدمِ
راياتنا مِن كفِّ "لينينَ" التي
هدمَتْ زنازينَ الزمانِ المُظلمِ
مسحَت جراحَ الأرضِ واصطفقت على
صرحِ الشعوبِ وزغرَدَت في الأنجم![1]

---

(1) القاسم, سميح: **الحماسة**، ج2, ص32.
(2) ينظر, السابق, ص39.
(3) ينظر, السابق, ص36.
(4) القاسم, سميح: **الحماسة**, ج1, ص80.
(1) ينظر السابق, ص 33.

وهناك بعض القضايا التي لا بد من الإشارة إليها في أثناء استعراضنا لمضامين هذه القصائد المحذوفة، وهي:

1) لقد تداخلت مضامين هذه القصائد, إذ ظل المضمون الوطني بارزاً بشكل واضح حتى في قصائده التي حملت عناوين خاصة بالحزب الشيوعي وإفرازاته المختلفة. ولم تكن هذه القصائد لتخلوَ من المضامين الوطنية التي تشي بمدى التصاق الشاعر بالقضية الوطنية، وتغلغلها في أعماقه بحيث لا يتخلى عنها في أكثر اللحظات انهماكاً في قضايا الثورة العالمية. وفي هذا دلالة على ثورته التي يحلم بها، ويتشوّف إلى حدوثها. إنّها الثورة التي تحمل الملامح الوطنية، لأنها تنبع في الأساس من واقع الوطن الذي يبدو في معاناته الخاصة, في حالة حضور تام,وتوهج مستمر في عالمه الداخلي. ومن ذلك ما ورد في قصيدة "عزم المطارق والمناجل"[1] التي ينبئ عنوانها بأنها قصيدة ذات مضمون اجتماعي فكري محض, يتغيّا الشاعر منها الإشادة بالطبقة العاملة التي تتخذ من المطرقة والمنجل شعاراً لها, ويُستشفُّ, من خلال قراءتها، ذلك البعد الوطني الذي يلّح على الشاعر, فيظهر بين الفينة والأخرى في القصيدة, فهو, يعاني جراحاً قديمة, تنكؤها جراحات الطبقة العاملة، كما أن هناك أواصر قربى بينه وبين العمّال, وتتمثل هذه الأواصر بالأماني والنضالات المشتركة التي يعبّر كلا الطرفين عنها بطريقته الخاصة, وليست تلك الجراح ولا الأماني والنضالات سوى معاناة أبناء شعبه وأمانيهم ونضالاتهم التي يعدّها الشاعر نضالاته وأمانيه الخاصة, يقول:

جُرحِي القديمُ الحيُّ بعضُ جِرَاحِكم   وأواصِرُ القربى مُنىً ونضالُ[2]

ثم إن الشاعر يحدد مهمته الكبرى، فهو منشد العمال، ومنشد أمته, يقول:

أنا منشدُ العمالِ, منشدُ أمّتي   وطني الزنودُ وتِلكُمُ الأطلالُ [3]

فأية أمة يتحدث عنها سميح القاسم ؟ أليست هي أمته العربية ؟ إن الشاعر يصور إحساسه الذاتي تجاه الأمة العربية، وتجاه الوطن الذي يتشكل من الزنود والأطلال. والأطلال

(1)القاسم, سميح: **الحماسة**, ج1, ص45.

(2) ينظر السابق, ص48.

(3) ينظر السابق, ص 49.

لها وقعٌ خاص في قاموسه الشعري, فهي تذكي غضبه وتمرّده وثورته الخاصة التي تنسجم مع واقعه الفلسطينيّ.

وتقفز إلى ذهن الشاعر صورة أخرى تعمّد بها وطنه في أثناء النكبة وبعدها, إذ شاهد الشاعر بأمّ عينيه القتلى من أبناء شعبه, كما شاهد القتلة وهم يقهقهون ويختالون فوق الجثث. وما زالت معالم هذه الصورة المؤلمة ترتسم في مخيلته، إذ ألحّت عليه كثيراً في قصائده المختلفة, ولعلّ في التكرار ما يدل على عمق الإحساس بالفاجعة وهولها الشديد, يقول:

وطني دمُ القتلى ورجعُ هتافِهِم وطني .. وجذرٌ راسخٌ ورجالُ
ويعزّ يا أمَّ القتيلِ , عليّ أن تتفجّعي , ويُقهقِهَ الأنذالُ
ويعزّ يا أمَّ القتيلِ , عليّ أن يختالَ فوق تُرابِنا المُغتالُ[1]

فمن هو القتيل ؟ ومن هي الأم التي يتحدث عنها الشاعر في وطنه؟ فالأم لا شكّ هي الفلسطينية التي ثكلَت بنيها, والتراب هو تراب وطنه المجبول بدماء الشهداء الذين ما زال صدى أصواتهم يملك عليه سمعه وبصره وشعره.

وهذا الأمر يمكن ملاحظته في قصيدة" شمس أيّار"[2], وقد عرض فيها الشاعر صورة ذلك الحشد العظيم الذي تظلّله الراية الحمراء احتفاءً بعيد العمّال، ولكن الشاعر سرعان ما ينتقل إلى تلك الخصوصية الفلسطينية بتاريخها وشعبها, ومثلثها وجليلها, وزيتونها وصهيل خيلها ورومها, وأسرها, وقنابلها وبنادقها.. يقول:

وأنا أسيرُ الرومِ أسمعُ في المَدَى رجعَ الصهيلِ
وقنابلي نبضاتُ شعبٍ ضاقَ بالصبرِ الملَولِ
وبنادقي أغصانُ زيتونِ المثلثِ والجليلِ! [3]

ثم يشرع الشاعر يتحدث عن تاريخ ميلاده, وهو تاريخ النكبات التي صهرت الشاعر, ودفعته إلى القول:

---

(1)القاسم, سميح: **الحماسة**, ج1, ص49.
(2) ينظر السابق، ص80.
(3)ينظر , السابق, ص 81.

أنا مِن جُنودِكِ فاسمَعي تاريخَ ميلادِي الطويلِ
في دَيرِ ياسينٍ وُلِدتُ بفَضلِ سَفاحٍ دَخيلِ
....
وَوُلِدتُ في أبطالِ تلِّ الزعترِ الدامي المَهولِ
ووُلدتُ في سَخنينَ في عرسِ الشهادة والحُلولِ[1]

ويتضح الأمر ذاته في قصيدة "هكذا تكلّم العم هو!"[2], وهي القصيدة التي خصّصها الشاعر للثورة الفيتنامية، ومجّد قائدها (هوتشي منه), فحين تحدث الشاعر عن النواطير الذين رمز بهم إلى الأنظمة، ووصفهم بأنهم قد ناموا وغطوا في سبات عميق، نعت الثعالب بأنها ما تزال صاحية وتلتهم العناقيد، والثعالب رمز للمحتلين الذين يسرقون خيرات بلاده, وعلى الرغم من أنّ هذه القصيدة ذات مضمون فكري يساري إلاّ أنّ الشاعر يتلهف فيها على الرجال الذين تحيط بهم النار من كلّ جانب يشعلها تارة الدخلاء، وطوراً أولئك الذين يطعنون أبناء شعبه في ظهورهم، وهم أولئك المستسلمون الذين يسهمون بدورهم في ذبح شعبه.

وما ينطبق على هذه القصائد ينطبق على قصيدة "أغلى الهدايا"[3] وقصيدة "دراكولا ليس دراكولا"[4].

وهكذا يلاحَظ أنّ الوطن، وما حلّ به من مآسٍ وأحزان، وما خلفه ذلك من جراح عميقة في جسد الفلسطيني ونفسه وتكوينه الداخلي, كان هاجساً دائماً يستنفر الشاعر في لحظة الإبداع. وقد أدّى ذلك إلى تداعي صور الدم والقتل التي تدل على عمق الأثر في نفس الشاعر، فأراد بدوره أن يحفرها في ذاكرة الإنسان الفلسطيني بجزئياتها وتفاصيلها الصغيرة.

2) ومثلما برزت المضامين الوطنية في قصائده ذات الصبغة الأيديولوجية، فإنّه أيضاً كان يلجأ إلى أحضان الشعب الفلسطيني عندما يحسّ بثقل وقع المؤامرة عليه, وقد بدا هذا الأمر بجلاء في قصيدة "لن يمرّوا"[1], وكذلك في قصيدة "فلسطين"[2].

---

(1)القاسم, سميح: **الحماسة**, ج1، ص82,81.
(2) ينظر, السابق, ص 58.
(3) القاسم، سميح: **الحماسة**, ج2, ص 81.
(4) ينظر, السابق, ص68.
(1) القاسم, سميح: **الحماسة**, ج3, ص43.
(2) ينظر, السابق, ص5.

ففي كلتا القصيدتين يوجه الشاعر سهام نقده للأنظمة العربية، ثم بعد أن يفرغ من ذلك يعبّر عن التحامه بشعبه وجراح وطنه، يقول في قصيدة "فلسطين":

كافِرٌ! كافرٌ ! فلا غيرَ شَعبي دينٌ وأرضِيَ القرآنُ!
ولِسَخنينَ في الدماءِ أذانٌ
ولِحَلحُولَ في الدماءِ أذانُ
إيهِ لا بأسَ بينَ كَرٍّ وفَرٍّ
يتنافى الإسرارُ والإعلانُ [1]

إنّ هذا التداخل في المضامين يوضح لنا طبيعة العلاقة القائمة بين الشاعر والوطن, فهي علاقة تشد الشاعر بشكل دائم إلى أن يستمد مضامينه وصوره ومعانيه من الوطن؛ أرضه وشعبه، ولم تكن هذه المضامين- بحد ذاتها - إلا ردّاً على المحتلين وسياستهم وموقعهم التاريخي ضمن القوى الاستعمارية التي تنهب خيرات الشعوب، وتحتل ديارهم، وتفتك بأهليهم.

3) ويلاحظ, أيضاً,بعض المواقف السياسية النابعة من صميم التجربة الكفاحية الفلسطينية، فعلى الرغم من أنّ الشيوعيين يتغنون بمبادئ السلام, ويعملون من أجل السعادة الإنسانية, إلا أن الشاعر لا يحسّ بالسعادة الحقيقية بالسلام مع قاتلي شعبه. فقد وقف موقفاً معارضاً للسلام مع الاحتلال، وعبّر عن هذا الموقف في الكثير من قصائده المحذوفة. ولا بد من العودة إلى جذور هذا الموقف في شعره لتوضيح ما طرأ عليه من تغيرات عبر مراحله المختلفة, والوقوف على الأسباب الرئيسة التي كانت وراء ذلك. فهو يرى أن السلام قد قتل في وطن السلام ولم يبقَ إلا "رجع من الدرس الأخير..عن المحبة والسلام"[2]. لقد عبّر الشاعر عن إحساسه بفقدان السلام, في اليوم ذاته الذي حلت فيه النكبة بأرضه وشعبه، وهذا يفسر موقفه من السلام والأخوّة المزعومة, فالسلام مجرد "ثرثرة" لا جدوى منها ما دام الفلسطيني قد فقد وطنه وفقد أحِباءه وأقرباءه، ووجد أبناء شعبه مشردين في مخيّمات اللجوء والشتات، يقول:

أبناء عمّي جُندِلوا في ساحةٍ وسطَ البلدْ
وشقيقتي.. وبناتُ خالي..آهِ يا مَوتَى مِنَ الأحياءِ في مُدنِ الخيامْ !

---

(1)القاسم, سميح: **الحماسة**, ج3, ص 15, 16.

(2) القاسم, سميح: **أغاني الدروب**, ص53.

ليثرثرَ المذياعُ (في خيرٍ)..ويختلقَ (السلامْ)! [1]

لقد وقف الشاعر موقفاً رافضاً للسلام منطلقاً من رؤيته الذاتية للمأساة التي تتنافى مع السلام, وكرّر هذا الموقف في كثير من قصائده. وقد طرأ تغييرٌ على موقفه من السلام عندما أصبح شيوعياً، وذلك بسبب اختلاف طبيعة الرؤية التي لم تعد ذاتية، بقدر ما أصبحت تعبيراً عن السياسة الحزبية، فقد أخذ الشاعر ينشد السلام, يقول مخاطباً المحتلين:

جرح اليهودي المعذب لم يزل جرحي .. ففك القيد واترك معصمي

أنا للسلام نواظري ومواسمي وتشحُّ أنتَ بنظرةٍ وبموسم![2]

كتب القاسم هذه الأبيات في 1968, ولكن موقفه تغير فيما بعد, وبخاصة بعد حرب تشرين, يقول مخاطباً رئيسة وزراء الاحتلال:

ألا تبيعينَ بعضَ السلمِ بعضَ غَدٍ بكلّ عُمرِيَ يُشرَى..إنّني الشاري
ناشدتُك اللهَ والشيطانَ سيّدتي الحربُ والسلمُ في الميدانِ.. فاختاري![3]

فقد تأثر الشاعر في هذا الموقف بالواقع العربي الذي أثبت جدارته وقدرته على الفعل الحقيقي في أثناء حرب تشرين 1973, فهو يدعو إلى السلم, ولكنه في الوقت نفسه يعبر بشكل صارخ عن فقدانه, ويبوح بما يكتنف أعماقه من يأس من تحقيق السلام تحت الاحتلال, ولذا يبدي الشاعر دهشته واستغرابه من السلام في ظل الجراح والنصال والقتل والدماء، يقول:

عبثا يمسخُ السلامَ عبيدٌ ربُّهُم قاتلٌ عم هدّامُ
باسم "ماي لايَ" أم" ديرَ ياسينَ" جاؤوا بسلامٍ أحبُّ مِنه الحِمام[1]

إن النماذج السابقة توضح موقف القاسم النابع من إحساسه بالظلم، فهو "يرفض أيَّ نوع من الأخوّة بينه وبين الإسرائيليين، ويرى أن ذلك تزوير لا معنى له, ولا جدوى منه، كما أنه يرفض دعوى السلام بين العرب والإسرائيليين، فأي سلام هذا الذي يقوم على جثة الأرض

---

(1)القاسم, سميح: **أغاني الدروب**, ص15.

(2) القاسم, سميح:**الحماسة**, ج1, ص 32.

(3) القاسم, سميح: **الحماسة**، ج2, ص37.

(1) القاسم, سميح: **الحماسة**، ج3, ص47.

الفلسطينية الممزقة وعلى دماء المواطنين العرب"[1]. وبناء عليه، فقد وقف الشاعر ضد المعاهدة التي عقدها السادات مع الاحتلال، ورأى فيها ما يسيء لأمته العربية وشعبه الفلسطيني, يقول:

شيخُهم مُهطِعٌ ينادي بمصر في مزادٍ يبيعُ بالغرمِ غرما
هَيرَعٌ في الصدامِ نزّاع سلمٍ دونَه الموتُ في الكريهةِ غمّا
أيُّ سلمٍ؟ وفي الغزاةِ يمينٌ غلّظوها أن يرفِدوا الجرمَ جُرما
أيُّ سلمٍ؟ ونصلُ صهيونَ في الشريانِ نازٍ والقدسُ في السبيِ كلمى؟[2]

فالسلام الذي يريده الشاعر هو الذي ينشده أبناء شعبه، وليس سواهم, يقول:

يا عليكِ السلامُ .. يا روحَ أهلي غيرَ ما شئتِ لا يكونُ سلامُ[3]

4) وهناك قضية أخرى، وهي أن القاسم كان يجسّد معاني التحدي والمقاومة, وهذا يدل على مواقفه الصلبة النابعة من إيمانه بعدالة قضيته والنضال من أجلها، يقول:

واليومَ.. عبرَ صواعقٍ
مُترَبّصاتٍ بالسلامْ
صوتي يجيئك بالبريد..
من غابةِ الدمِ والحرائقِ والمرارةِ والخيام
صوتي يجيئُكَ.. زهرةً حمراءَ في العامِ الجديدْ:
من يأتِ بيتي قاتلاً
يرتدَّ عنْ بيتي قتيلا[4]

ولكن الموقف يختلف في الوقت الحاضر عما كان عليه في الماضي، لأن الواقع كما يبدو, يدمر أحلام الشاعر ويحمله على الاستسلام للواقع، يقول في قصيدة "أشد من الماء حزناً":

أشد من الماء حزناً
وأوضح من شمس تموز..لكن نضج السنابل
يختار ميعاده بعد عقم الفصول..
إذن فالتمس في وكالة غوثك شيئاً من الخبز..

---

(1) النقاش, رجاء: أدباء معاصرون, ص268.
(2) القاسم, سميح: **الحماسة**, ج3, ص 98, 99.
(3) ينظر, السابق, ص 50.
(4) القاسم, سميح: **ويكون أن يأتي طائر الرعد**, ص 11.

وانس الإدام قليلاً.. تحرّ التقاويم.. يوماً فيوماً..
وشهراً فشهراً.. وعاماً فعاماً..تحرّ المناخ المفاجئ..
قبل انفجار ندائك..أنت المنادي وأنت المنادى
وأنت اشتعلت..انطفأت.. ابتدأت..
انكفأت.. وأنت اكتشفت..البلاد.. وأنت
فقدت البلادا!
أشد من الماء حزناً[1]

فهل استسلم القاسم لحزنه الذاتي؟ ثم هل للشاعر أن يتخلى عن توهج الكلمة وحرارتها لأن السياسيين تخلوا عن مواقفهم وانحدروا إلى ما كان يحذّر منه ؟ وأين المواقف القديمة التي ضمّنها قصائده؟ وكيف يرتضي بهذا الواقع الذي كان قد أعلن ثورته عليه في الماضي ؟.

مضامين أخرى:

حذف الشاعر بعض القصائد ذات المضامين الأخرى المرتبطة بهذا الشكل أو ذاك بقضية وطنه, فقد أشاد بالنضال الأفريقي والمناضلين الأفارقة في بعض قصائده في البدايات, وكان" استحضار الشعراء الفلسطينيين للقارات, يوسع من دائرة الرؤيا الشعرية في القصيدة الفلسطينية المعاصرة, ويجعلها ذات أبعاد إنسانية كلية في النظر إلى العالم سواء أكان حضورها- القارات- بدلالاتها الطبقية, أم السياسية, أم الاجتماعية. وبهذا يصبح الشعر كشفاً عن معطيات الواقع التاريخي, وصورة نابضة بالحياة عن مضامين هذا الواقع وقضاياه المتعددة"[1]. وقد قام الشاعر بحذف بعض القصائد التي نشرها في "أغاني الدروب", وصوّر فيها بعض جوانب النضال الإفريقي مثل قصيدة "صلاة من الكونغو"و "قصيدة"بتريس لوممبا"[2]. فهو يرى أن الصراع من أجل الحرية في إفريقيا وغيرها لا ينفصل عنه في فلسطين, إذ إن هناك وحدة تضم الشعوب المضطهدة في صراعها المرير مع أعداء الحرية, ولذا فقد مجّد القاسم المناضل الإفريقي

---

(1) القاسم, سميح: أ.ك، دار العودة، بيروت، 2004, ص251, 252.

(1) موسى, إبراهيم نمر: **آفاق الرؤيا الشعرية**, وزارة الثقافة, الهيئة العامة للكتاب, رام الله 2005, ص265.

(2) القاسم, سميح: **أغاني الدروب**, ص 83.

"بتريس لوممبا" في إحدى قصائده التي قدّم لها بقوله:" شاعر الحرية ورسولها.. في مجاهل غابات الكونغو الزنجي المعذب!", ويقول فيها:

يا هُتافاً , لوقعِهِ زُلزِلَ الكونغو الحزينُ المعذّبُ المستَعبَدْ
أغفلتْهُ عصابةٌ ساقت الشعبَ عبيداً .. لأجنبيٍّ مُسوَّدْ
نسرُ أفريقيا العظيمُ.. نداءُ الشمسِ دوّى على الوجودِ وأرعدْ[1]

وهناك قصائد أخرى صورت موقف القاسم من المستغلين الذين يسلبون أموال الشعوب, ففي قصيدة "إلى صاحب ملايين" يصور الشاعر حياة المترفين, ويتساءل عن مصدر ثرائهم بتشكك, يقول:

المالُ في كفّك نهرٌ غزيرْ
والقوتُ أغلاهُ, وأغلى المهورْ
وألفُ صنفٍ من ثيابِ الحريرْ
والصوفُ والسجاد, منه الكثيرْ
وكادلاك .. في رحابِ القصورْ
....

ويقول :

يا تاجَ رأسي .. يازعيميَ الكبيرْ
اسمحْ لهذا الشيء .. هذا الفقيرْ
اسمحْ له بكلمة لا تضيرْ
عندي سؤالٌ مثل عيشي حقيرْ
أرجوكَ إن تسمعْهُ ألاّ تثورْ
من أينَ هذا المالُ.. يا مليونيرْ؟! [1]

وقد وقف الشاعر في وجه الإقطاعيين, وشبههم بالديدان في قصيدته التي حملت عنوان "إقطاع", يقول:

يا ديداناً تحفرُ لي رمسي
في أنقاضِ التاريخِ المنهارْ

---

(1) ينظر, السابق, ص83,82.

(1) القاسم, سميح: **أغاني الدروب**,ص96.

لن تسكتَ هذي الأشعارْ
لن تخمدَ هذي النارْ
ما دامت هذي الدنيا
ما دمنا نحيا [1]

كما حذف الشاعر بعض القصائد الغزلية مثل "الدفتر الأزرق"[2] و"درب الحلوة"[3]و"يوم الأحد" [4], وممّا يلاحظ أن الشاعر كان يضفي مشاعره الوطنية على قصيدته الغزلية, ويظهر ذلك بوضوح في قصيدة "يوم الأحد" وقصيدة "رسالة منك"[5], إذ استهل كلاً منهما بقوله:" إلى الجنة الحزينة.. واللقاء الأول .. وشجرة الكرمل!"[6]. وكذالك في قصيدة "الزهرة الصفراء"[7] التي استهلها بقوله: "إلى حمامة الجبل الحزينة"[8], يقول من قصيدة الزهرة الصفراء:

لا تحزني باللِه ! يا حُلوتي فالعمرُ رُؤيا .. في غدٍ زائلة
والكونُ قفرٌ .. نحنُ في تيهِهِ قافلةٌ .. لن ترجعَ القافلة
لا تحزني للدربِ مهما مَضى فالدربُ لا يحزنُ للسابلة[9]

---

(1)القاسم, سميح: **أغاني الدروب**, ص105.
(2) ينظر, السابق, ص111.
(3) ينظر, السابق, ص112.
(4) ينظر, السابق, ص114.
(5) ينظر, السابق, ص116.
(6) ينظر, السابق, ص116,114.
(7) ينظر, السابق, ص118.
(8) ينظر, السابق, ص118.
(9) ينظر, السابق, ص119.

الفصل الثالث

الشكل الفني

دراسة في القضايا الجمالية الشكلية في القصائد المحذوفة

1) الشكل الفني

2) الأوزان والإيقاع

3) الصورة الفنية

4) اللغة

5) التكرار

6) استلهام التراث

الشكل الفني

لا ينفصل الشكل عن المضمون في العمل الشـــعري, "فالمضـــمون والشـــكل, أو المعنـــى والشكل, يرتبط كل منهما بالآخر برباط وثيق في تفاعل جدلي"[1], ويشكل كل منهمـــا عنصـــراً رئيساً من عناصره التي تميزه من غيره, وتلتحم التحاماً خلاقاً في عملية إبداعية لخلق الـــنص, فكلاهما يسهمان في تشكيله وإضفاء الشعرية عليه. وإذا كان الشكل يضفي على العمل الشـــعري خصائصه وسماته الجمالية, فإن المضمون "هو الذي يولد الشكل وليس العكس, المضمون يـــأتي أولاً, لا من حيث الأهمية فحسب, بل ومن حيث الزمن أيضاً"[2]. وهكذا يبدو الشكل والمضمون متلازمين, ويؤثر كل منهما في الآخر في إطار العلاقة الجدلية القائمة بينهما.

إن هذه الحقيقة تفترض بالباحث حين يتناول بالدرس قصائد سميح القاسم المحذوفة, أن يبين أثر الواقع الفلسطيني في تشكيل تجاربه الشعرية[3]، لأن الشعر في ذاته موقف من الحياة يتجلـــى فيما يتخيره المبدع من الشكل الذي يجسد هذا الموقف ويحوي تجربته الشعورية. فهناك عوامـــل مختلفة ذاتية وموضوعية تقوم بدور كبير في تحديد الموقف الذي يسهم بدوره في تحديد الشـــكل المناسب, ولعل العلاقة القائمة بين الشاعر وواقعه تعد من أبرز هذه العوامل, إذ إنهـــا تفـــرض على المبدع ما يناسب حالته النفسية من شكل أو إطار خارجي لتشكيل مضمونه وإبـــرازه فـــي قالب ملائم. "فالمضمون يحقق لنفسه وبنفسه الإطار المناسب"[4], ولا يفصّل الشاعر أحاسيســـه وعواطفه وفق قوالب أو أشكال جاهزة معدة سلفاً في مخيلته, كما لا يستبق تجربتـــه الشـــعرية بمخطط هيكلي لشكلها الفني, وإنما تقوم تلك المشاعر بتشكيلاتها المختلفة باستدعاء الشكل الـــذي لا يقتصر في الحقيقة على اللغة, وإنما يتجاوزها إلى الأوزان والإيقاع والقوافي, كمـــا يشـــمل, أيضاً, الوسائل التعبيرية المختلفة التي تشكل في النهاية التجربة الشعرية برمتها. وهذا يعنـــي أن

---

(1) آرنست, فيشر: **ضرورة الفن**, ص194.

(2) ينظر, السابق، ص 214.

(3) طه, المتوكل وآخرون: **حوار مع سميح القاسم**, الشعراء, شتاء 1999, ص128, إذ يقول القاسم:"الشكل الفني هو ابن التجربة نفسها, لا يعقل أن – يطالب الشاعر الفلسطيني– بقصيدة مهموسة عن الانتفاضة, لأن التجربة لا تقوم على الهمس".

(4) إسماعيل, عزالدين: **الشعر العربي المعاصر**, قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية, ص16.

الشكل الفني يشبه المضمون في أن كليهما يرتبطان بموقف المبدع من الواقع وطريقة تفكيره أيضاً.

ولما كان الشعر, بعامة, وليد هذه العلاقة القائمة بين العالم الداخلي للمبدع والعالم الخارجي, بمعنى أنه يعكس موقف الشاعر من الحياة والشعر معاً, فإن ذلك يعني أنه يستمد مقوماته الشكلية الجمالية وغيرها من طبيعة هذه العلاقة, فيكشف عن أعماق المبدع النفسية وحالته الشعورية في أثناء لحظة الإبداع, على الأقل, من خلال أشكاله الفنية ووسائله التعبيرية المناسبة للتعبير عن حالته وعن علاقته بالواقع, وظروفه وخصوصياته.

وبناء على ما سبق, فإن ما اتسم به الواقع الفلسطيني من خصوصية, كان له حضوره البارز ليس في ذهنية القاسم وتكوينه الداخلي وحسب, وإنما في شعره الذي زاوج فيه بين الشكل التقليدي والشكل الجديد, وهذا ما نلاحظه فيما حذف الشاعر من القصائد, فقد تنوعت قصائده المحذوفة من حيث شكلها, كما يلي:

1) مواكب الشمس: تضمن هذا الديوان خمساً وعشرين قصيدة, منها ثماني عشرة قصيدة عمودية التزم الشاعر فيها الشكل الموحد من حيث الوزن والقافية, في حين اقتصر التزامه الشكل الحديث على ثلاث قصائد فقط, كما تضمن أربع قصائد مقطعية تنوعت قوافيها[1]. وقد حذف الشاعر منها خمس عشرة قصيدة عمودية ومقطعية وقصيدة واحدة من شعر التفعيلة.

2) أغاني الدروب: تضمن خمساً وستين قصيدة ومقطوعة, منها ثلاثون قصيدة ومقطوعة عمودية, وما عداها التزم فيه الشاعر الشكل الحديث للقصيدة, وقد حذف منها أربعاً وأربعين قصيدة ومقطوعة, منها واحدة وعشرون قصيدة ومقطوعة عمودية. واللافت في قصائده العمودية أنها تنوعت من حيث اعتماده البحور التامة أو المشطورة والمجزوءة, فمن المشطور

---

(1) أبوخضرة, فهد: **البنية الشكلية في الشعر المحلي**, مرايا في النقد, دراسات في الأدب الفلسطيني, إعداد محمود غنايم, ص19.

على سبيل المثال "إلى صاحب ملايين"[1], ومن المجزوء "درب الحلـــوة"[2] و"مرثيـــة لبتـــريس لوممبا"[3].

3) ديوان الحماسة: تضمن هذا الديوان بأجزائه الثلاثة ثمانياً وثلاثـــين قصـــيدة, منهـــا ثـــلاث وعشرون قصيدة عمودية التزم فيها البحر والقافية الموحدة, وثلاث عشرة قصـــيدة ذات شـــكل حديث, وقصيدة واحدة زاوج فيها بين الشكلين. كما تضمن قصيدة مقطعية واحدة تغيرت قوافي مقاطعها رغم التزامها وزناً موحداً[4].

وأما المحذوف من هذه الدواوين السابقة وغيرها فهو ثلاث وتسعون قصيدة, منها تسع وأربعون قصيدة ومقطوعة عمودية, يضاف لها ثلاث أخرى لم ينشرها في أيٍّ من دواوينه, وقد أشرنا إليها في موضع سابق في هذه الدراسة[5]. ويلاحظ مما سبق أن الشكل التقليدي قد بلغ ما نسبته حوالي(53%) من المحذوف. وهذا يؤكد أن الشاعر أحسّ بأن هناك ضـــرورة فرضـــت عليه شكل القصيدة في البدايات, وتتمثل هذه الضرورة في البحث عن الذات العربية والعودة إلى الجذور في مواجهة الاحتلال, فضلاً عن أن شاعرية القاسم قد تفجرت في مرحلة غلـــب فيهـــا الطابع الكلاسيكي على شعر الأرض المحتلة, ففي"المرحلة التي امتدت من ثورة مصر1952إلى عام 1960, كان الشعر الغالب في الأرض المحتلة هو الشعر الملتزم بالصيغة الكلاسيكية مـــن حيث الشكل, وبما يشبه الخطابية من حيث النبرة"[6]. لذا كتب القاسم القصيدة العمودية التي التزم فيها بالتقاليد الفنية للشعر العربي القديم, وذلك عندما وجد نفسه يواجه واقعاً يحاول تجريده مـــن هويته العربية مستهدفاً جذوره الممتدة في أعماق الماضي, ويسعى لسلخه عن واقعـــه العربـــي الذي لا يتمثل بالمحيط العربي وحسب، وإنما يمتد إلى صميم التراث العربي الذي يؤكد عروبـــة وطنه. لذا كانت القصيدة التقليدية التي استوحى تقاليدها الفنية مما أصّله الشعراء العرب القدامى

---

(1)القاسم, سميح: **أغاني الدروب**, ص96.

(2) ينظر, السابق, ص112.

(3) ينظر, السابق, ص84.

(4)القاسم, سميح: **الحماسة**, ج3, ص71.

(5) تنظر هذه الدراسة, ص47, 48.

(6) كنفاني, غسان:أ.ك.مج4, الدراسات, ص292, 293.

تحدياً لهذا الواقع. وتعد "المحافظة على التراث الأدبي القديم, واتّبـاع أسـاليبه فـي المعالجـة والصياغة, واحتذاء كبار شعرائه وجعلهم أساتذة الشعراء المعاصرين يستوحون منهم ويستمدون الوزن والقافية"[1]من أبرز سمات الكلاسيكية الجديدة التي سار القاسم على نهجها في كثير مـن قصائده المحذوفة. فاتجاهه للتراث والتقاليد الفنية القديمة, يؤكد موقفه لا من الشعر وحسب, بـل من الواقع وظروفه الخاصة.

وقد كان لانتمائه للحزب الشيوعي دور كبير في اختيار شكله الفني, فهو يستهدف التـأثير في الجماهير, ونشر مواقفه وأفكاره, لذا فقد عمد إلى كتابة القصيدة العمودية التي تضفي أوزانها وموسيقاها نوعاً من الجاذبية والتأثير على الجماهير التي اعتادت على الشعر التقليـدي. فجـلُّ قصائده معدةٌ للإلقاء أساساً, ويتضح ذلك بسهولة لمن يلقي نظرة سريعة على ديوان الحماسة, إذ ذُيِّلت قصائده بما يشير إلى أنها أعدت لهذه الغاية مسبقاً, باستثناء قصيدة "كفر قاسم" التي أبدعها الشاعر على حواجز جيش الاحتلال في الذكرى العاشرة للمجزرة التي ارتكبتها قوات الاحـتلال عام 1956[2], وهي بدورها كانت نتاجاً ارتجالياً متأثراً بالواقع, وهذا يقتضي اسـتخدام وسـائل شكلية مؤثرة من إيقاعات متوالية, وأوزان موسيقية تناسب المضمون وتلائمه. من هنا اسـتمد القاسم موقفه من الشعر من حيث شكله الفني, وإن كان هذا الشكل يتنافى مع مواقـف الشـعراء التقدميين الذين يعد القاسم من بينهم, فقد وقف هؤلاء إلى جانب حركة الشـعر الجديـد, إذ رأوا فيها ما يحقق طموحهم في التعبير عن قضايا العصر ومستجداته, وعـن تطلعـات الجمـاهير العربية, وهذا يؤكد الصلة الوثيقة القائمة بين الشاعر وخصوصية واقعه. فهو لـم يكـن يتغيّـا البحث عن موقع في الحركة الشعرية العربية, وإنما كان همه أن يقوم شعره بدور ريـاديٍّ فـي المعركة المصيرية التي وجد نفسه طرفاً فيها شاعراً وإنساناً.

وإذا كان القاسم قد انصهر بالواقع في بعض مظاهره, فإنه وقف منه علـى النقـيض فـي مظاهر أخرى, فقد شعر بالأمل المتجسد في بصيص الضوء الذي تعكسه الحركـة الجماهيريـة الفلسطينية في الأرض المحتلة, والحركة القومية العربية خارج حدودها, كما أحس بالألم الـذي

---

(1) الأيوبي, ياسين: **مذاهب الأدب**, معالم وانعكاسات, دار العلم للملايين, بيروت, لبنان 1984, ص257.

(2)القاسم, سميح: **الحماسة**, ج3, ص59.

يهز كيانه الشخصي, ويتغلغل إلى أعماقه بسبب الاحتلال, فأخذ يتمرد على ما يمثله المحتلــون الذين اغتصبوا أرضه, ويذود عن الجذور العميقة لأبناء شعبه فيها, ويقف في وجــه السياســة العنصرية الصهيونية ومحاولاتها المستمرة في تهويد المكان والزمان. وقد دفعه موقفه هذا إلــى إدراك دور الشعر وأهمية هذا الدور, فاتخذ من كلماته "سيفاً من نار"[1] يســلطه علــى رقــاب جلادي شعبه, "فالشعر سلاح, ما في ذلك شك, ولم تكن كفاءته وجدارته بالنسبة لهــم– لشــعراء المقاومة– إلا التزامه بدوره المقاوم الواعي"[2], فالقاسم بتفاعله الخلاق مع واقع شعبه, وتصويره ذلك الواقع بطرائقه الخاصة, ارتأى أن القصيدة سلاح لا يمتلكها وحده، وإنما هي سلاح يشهره أبناء شعبه في كفاحهم ونضالهم اليومي، وبالتالي فلا يمكنه أن يمتتح القصيدة من عالم الخيال ما دام واقعه المظلم يغص بما يشبه الأساطير[3] في أبعادها الخيالية غير المنطقية. وبناء عليه, كان هذا الواقع قد ألحَّ عليه واستلهمه في قصائده التي طبعت بطوابعه الفكرية والثقافيــة والجماليــة والسياسية.

كان الشاعر على وعي تام بأن الشعر لا يستمد قيمه الجمالية من الشكل وحــده, ولا مــن مضمونه منعزلاً عن شكله, فهناك علاقة جدلية قائمة بينهما من حيث كونهمــا متلازمــين فــي التأثير في المتلقي[4]. وهكذا استمد الشكل التقليدي مسوِّغ وجوده من خصوصية الواقــع الــذي يعيشه الشاعر في الأرض المحتلة, إذ "توجد مواضيع معينة, تفــرض هــي شــكلها وإيقاعهــا ورنينها.. لذلك فإن اختيار الأشكال الحديثة لا يعني بالضرورة التخلي عن الأشكال القديمــة"[5]. وهكذا جمع الشاعر بين الشكل التقليدي والشكل الحديث فــي شــعره وفقــاً لضــرورة تتعلــق بالمضمون, ولم تكن القضية مجرد تقليد للشعر العربي قبل النكبة, وإنما كانت الظروف هي التي استولدت هذه الأشكال الشعرية التي جسدت الإحساس المتأصل في أعمــاق القاســم بضــرورة الحفاظ على العلاقة بين ماضي القصيدة وحاضرها من الناحية الجمالية, وهو إحساس يقتضــي

---

(1)القاسم, سميح:**أغاني الدروب**, ص44.

(2) كنفاني, غسان:أ.ك. مج4, الدراسات, ص268, 269.

(3) طه, المتوكل وآخرون: **حوار مع سميح القاسم**, الشعراء, شتاء1999, ص127, فقد أشار إلى ما فعلته دولة الاحتلال بالفدائيين الثلاثة في عملية بيسان في السبعينيات من القرن الماضي, حيث حرقت جثثهم بعد استشهادهم, وزجت بها من الطوابق العلوية إلى الشارع.

(4) دكروب, محمد: **لقاء مع سميح القاسم،** الطريق, ع ك1, 1968, نقلاً عن الجديد، ع(4, 5), نيسان وأيار 1969, إذ يقول: "ولكن طبيعة أوضاعنا, ومهماتنا, كانت تفرض علينا, عفوياً, أن نحافظ في شعرنا الحديث على الإيقاع والأوزان ذات التأثير الجماهيري".

(5) ينظر, السابق, ص27.

ضرورة التعبير عن الحاجات النفسية والفكرية والفنية الجمالية بشكل يجعلها أكثر قرباً من المتلقي وتأثيراً فيه. وقد فرضت هذه الضرورة " أسلوباً معيناً في هذا الإنتاج هو الالتزام بالعمود التقليدي الذي يحمل استعداداً أكثر لسهولة التداول, من ناحية, ولتلبية الحرارة العاطفية المطلوبة من ناحية أخرى"[1].

وهكذا نلاحظ, أن شكل القصيدة قد تحدد بناء على رؤية القاسم وتصوره لمفهوم الشعر في حدود وظيفته الاجتماعية والسياسية, ومع أنه كان "يقر بأن الأوزان التقليدية قد تسيء إلى المضمون, فإنه يؤكد حاجته إلى هذه الأشكال محافظة منه على علاقته بجماهيره"[2]. ولهذا كان البناء الفني الكلاسيكي ذو التأثير الجماهيري, بما يتسم به من الإيقاع الهادر والموسيقى الصاخبة والقوافي الموحدة, هدفاً للشاعر, كما كان أيضاً, مطلباً جماهيرياً ملحّاً في تلك المرحلة, لأن التحديات الكبيرة التي واجهها شعراء الأرض المحتلة, وبخاصة سميح القاسم, شكلت دافعاً أساسياً حمله على المواجهة لا من حيث مضامينه وحسب, بل من حيث الشكل الذي يعد امتداداً للشعر العربي, بما يكرسه من ملامح الهوية العربية التي تعرضت للتزوير والتزييف, وعلى هذا الأساس يمكن النظر في قصائده التي تنوعت أشكالها الفنية, كما تنوعت أدوات مبدعها بتنوع تجاربه وما طرأ عليها عبر الزمن من تغيرات.

فقد مثلت قصائده المحذوفة ظاهرة أدبية لها خصوصيتها من حيث شكلها الفني وسماتها الجمالية المختلفة, فهي في أغلبها إن لم تكن جميعها تدخل في إطار الشعر الجماهيري الذي عده الشاعر- بمباشرته وخطابيته ومنبريته- نقيضاً للانهزامية والانطوائية في الفن[3], والتي تنشأ عن انفصام العلاقة بين الفن والجماهير فتتميع رسالته[4], والمقصود رسالة الفن. وقد استمد هذا النوع من الشعر مبرر وجوده من علاقة الفلسطيني بوطنه وشعبه, ومن واقع التحدي والمواجهة للمحتل, بمعنى أن أهمية هذا اللون من الشعر تتجلى في المهمات الاجتماعية والسياسية التي قام

---

(1) كنفاني, غسان: أ.ك, مج4, الدراسات، ص 40.

(2) عطوات, محمد عبد عبدالله: **الاتجاهات الوطنية في الشعر الفلسطيني المعاصر من1918- 1968**, دار الآفاق الجديدة - بيروت 1998، ص 635.

(3) القاسم, سميح: **عن الموقف والفن**, الجديد, ع 3, آذار, 1969, ص43.

(4) ينظر, السابق, ص43.

بها شعر المقاومة على الصعيد الوطني والاجتماعي معاً, وهي ذاتها كانت من بين الأسباب التي فرضت على الشاعر اختيار الشكل الفني الذي يوافق جماهيرية الشعر وشعر الجماهير, "لأنه بات أكثر تناسباً مع قضايا الشعب والوطن, وطرح المشكلات العديدة، والدعوة إلى تحقيق أهداف الجماهير"[1], ليس لأن قصائده تميزت بالمباشرة والخطابية والمنبرية باستلهامها قضايا الجماهير الفلسطينية, وإنما لأن الشاعر يؤمن- من ناحية نظرية مبدئية- بهذا الشعر, ودوره في تحريض الجماهير ومخاطبة عواطفهم وإثارة هممهم, وبهذا كان اختلافه مع الشعراء والنقاد البرجوازيين الهابطين[2], حسب تعبيره, حول مفهوم الشعر ودوره, يدخل في صميم الموقف النظري العقائدي, وليس مجرد موقف عابر, فهو يهدف من شعره إلى القيام بمهمة التأثير المباشر والآني في الجماهير المتعطشة للكلمة المعبرة والمؤثرة[3], لأنها بهذه المباشرة والوضوح تصل إلى موقعها في النفس دون معوّقات, وهذا ما أشار إليه بقوله "وبهذه الأشكال كانت أشعارنا تصل إلى الشعب، وتؤدي دورها"[4].

ولا شك أن هذه التقاليد الفنية القديمة تسهم بإضفاء الإيقاعات الجهيرة الملائمة لمضامين الشعر الجماهيري, فهي تتسم بعلو النبرة التي تلازم الشكل القديم بأوزانه التقليدية المتناغمة المتتابعة وقوافيه الموحدة المكررة, وتحقق له القدرة على الوصول إلى النفوس, وبخاصة عندما يصور تجارب إنسانية لها علاقتها الوثيقة بحياة الجماهير وواقعهم, وعلو النبرة بمعنى الصخب شيء يجافي طبيعة الشعر الجديد ويلائم الشكل التقليدي[5].

وقد ارتبط الشعر الجماهيري عند القاسم بظاهرة أخرى تميزت بها قصائده المحذوفة, وهي المباشرة التي كان يهدف من خلالها التأثير الآني في الجماهير, فهو شاعر القضية الذي يتوجب عليه مخاطبة المتلقي بما يصل إلى نفسه دون تأويل, وخاصة أن كثيراً من هذه القصائد, إن لم

---

(1) عطوات، محمد عبد عبدالله: **الاتجاهات الوطنية في الشعر الفلسطيني المعاصر**، ص621.

(2) القاسم, سميح: **الحماسة**, ج1, ص7.

(3) ينظر, السابق, ص8, يقول: "إنني مكلف بمهمة أراها كبرى وسأواصل مسيرتي".

(4) دكروب, محمد: **الطريق**, ع ك1, 1968, نقلا عن الجديد, ع(5,4), نيسان وأيار1969, ص27.

(5) إسماعيل, عزالدين: **الشعر العربي المعاصر**, قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية, ص116.

نقل كلها, قد ألقاها الشاعر في جماهير تقاسمه ما تضمنته القصائد من تجارب شعورية ومواقف فكرية وسياسية.

فهناك ظروف سياسية واجتماعية قد تركت أثرها في الطريقة التعبيرية التي ألحّت على الشاعر حين أصبح الشعر أداة للدفاع عن الحزب وقضايا الجماهير, وأصبح معها التعبير المباشر عنصراً من عناصر بناء العمل الشعري بدلاً من الوسائل التعبيرية الأخرى التي تحتاج إلى التفسير والتحليل والتأويل لحصول الإفهام والتأثير. وقد تعددت مظاهر المباشرة في هذه القصائد, ومنها:

1) استخدام الكلمة المباشرة ذات الدلالة المحددة, وذلك عندما يحس الشاعر بثقل الصدمة التي يمثلها الاحتلال, ولا يجدي المجاز نفعاً في هذه الحالة التي يصحبها في كثير من الأحيان نوع من السخرية الممزوجة بالمرارة والغضب, يقول:

فبأيِّ لسانٍ أشتمُكم

هل ألعنُ صلباً أفرزَكم

هل أهجو رحماً أسقطكم

لا..لا, أبداً

يكفي القولُ بأنّكم أنذالٌ فاشيون

يا أعداءَ الشمسِ ويا أعداءَ القدس

يا أعداءَ الحبِّ ويا أعداءَ الشعب[1]

ويقول في قصيدة أخرى:

يا من تلعبُ بالنار على شبرٍ آخرَ من أرضي

أبصرْ وتبصّر

ها هو ذا العلمُ الأحمر

يخفق ملءَ سماءِ الأرض الحبشية

وقريباً ملءَ سماء السودان

يا من تتوهمُ نفسك كسرى أو قيصر

---

(1) القاسم, سميح: **الحماسة**, ج3, ص32.

في شبرٍ من لبنان

ها هو ذا العلم الأحمر

يخفق ملء سماء الأفغان[1]

2) برزت المباشرة أيضاً, في استخدام الشعار السياسي والفكري ليحقق بذلك الغاية الجماهيرية المباشرة لشعره, وهي إيصال الفكرة أو الموقف السياسي الذي ينطوي عليه الشعار للمتلقي. ويقدم الشاعر الفكرة والموقف بطريقة مباشرة[2], لأنه يعتبرها هدفاً أساسياً لشعره الذي يؤدي وظيفة اجتماعية وسياسية, يقول:

مادام العالمُ سوقاً

فأنا أفتتحُ مزادي

باسم بلادي

على أونا –صهيونية

على دُوّي – رجعية

على تريه – إمبريالية[3]

ويقول في قصيدة أخرى:

الثورة إيمانُ الإيمان

فاتّحِدوا

يا فقراءَ العالم

واتّحدوا

يا عمالَ العالم[4]

---

(1) القاسم, سميح: **الحماسة**, ج2, ص55, 56.

(2) ينظر, القاسم, سميح: **عن الموقف والفن**, الجديد, ع3, آذار 1969, يقول القاسم: "نحن نعيش في مجتمع يسيطر عليه الفكر البرجوازي والذوق البرجوازي.. وفي مثل هذا المجتمع يتعرض الفن الإنساني الحقيقي إلى حملة تشكيك إرهابية, تزعم أن العقائدية والتسييس يفسدان الفن ويفرضان عليه المباشرة والخطابية, وهذه الحملة تستهدف الترويج للانهزامية والانطوائية في الفن, بحيث تنفصم الوشائج التي تربطه بتربته الحقيقية, بالجماهير, وتتميع رسالته وتلتغي بمرور الزمن, فيفقد قيمته كمحرك وكعنصر إيجابي خلاق في مسيرة الشعوب".

(3) ينظر, القاسم, سميح: **عن الموقف والفن**, الجديد, ع3, ص54.

(4) القاسم, سميح: **الحماسة**, ج3، ص90.

ويرى القاسم وغيره من الشعراء الماركسيين أن مواجهة السلطة المحتلة تقتضي المباشـــرة, وأن اللجوء إلى الأساليب التعبيرية المغايرة لها ما هي إلا محاولة التفاف على الموقف الثـــوري في الشعر. ولكن هذا الموقف قد تغير في المرحلة الحالية, فلم يعد شـــعره يحفـــل بالشـــعارات السابقة.

3) هناك مظهر آخر من مظاهر المباشرة يتمثل في العنوانات الدالة التـــي تختـــزل مضـــامين قصائده, وتدل دلالة واضحة على متن القصيدة وشكلها أحياناً, ومن ذلك "مارش للعلم الأحمـــر"[1] و"مارش للثورة في يوم النصر على النازية"[2], وكلا العنوانين يدل على المضمون والشـــكل الذي لا يخلو من الإيقاع الموسيقي الذي يناسب "المارش". وكذلك "كفر قاسم"[3] و"عزم المطارق والمناجل"[4] و"شمس أيار"[5], إذ تتصل هذه العناوين اتصالاً مباشراً بمضامين القصائد, وتكشف عنها بوضوح.

4) لوّن الشاعر لغة الخطاب الشعري بما يؤكد المباشرة والخطابية, وذلك من خـــلال اســـتخدام الحوار والألفاظ الدالة على مشاركة الجماهير بخلق الموقف الشعوري الذي يحدد عالم القصيدة, ويحقق حركتها وحيويتها. فهو يستخدم النداء والاستفهام والأمر والنهي, وكأنه يقيم جسوراً مـــن التواصل المستمر والألفة القائمة مع الجماهير التي يعي مسبقاً إنهـــا تشـــاركه القصـــيدة, كمـــا يشاركها همومها, يقول:

النبعُ هناكَ, كفاكُم تنتظرونَ النبع!

أحزانى نحن؟

فلنوغلْ أبعدَ من هذا الدمع!

أجياعٌ نحن؟

---

(1) القاسم, سميح: **الحماسة**, ج2, ص38.

(2) ينظر, السابق, ص21.

(3) القاسم, سميح: **الحماسة**, ج3، ص59.

(4) القاسم, سميح: **الحماسة**, ج1, ص45.

(5) ينظر, السابق, ص80.

يحكى أن بذوراً ما تنتظرُ الثلم!

أعراةٌ نحن؟

ما جدوى الكسوةِ في الحلم؟

قوموا

لا تقعدُكم ريشةُ نسرٍ ميت

وأصيخوا السمع

للصوتِ المتأهبِ خلفَ الصوت(1)

وتبرز أهمية الشعر المباشر من خلال دوره في الصراع الوطني والاجتماعي, وهو يتمثل "بالتحريض, وبثِّ الحماس الجماهيري الذي يراه الشعراء في فلسطين مسئوليتهم الأولى في معركتهم مع العدو الغاصب"(2). كما تبرز أيضاً, في الموقف الصريح والمباشر من الصراع الاجتماعي, وبخاصة عند الشعراء التقدميين الذين لا يفصلون بين الموقف الفكري والتجربة الشعرية. فالشعر وسيلة تحريضية تشحذ الهمّة, وتثير المتلقي, وتحمسه للموقف أو الفكرة, يقول الشاعر:

فاندفعي

يا كلَّ سواعدِ أحرارِ العالم

وارتفعي

يا كلَّ بيارقِ ثوارِ العالم

ازأرْ واثأرْ

اعصفْ وانسفْ

يا غضبَ شعوبِ الأرض

اظهرْ وتفجرْ! (3)

---

(1) القاسم, سميح: **الحماسة**, ج2, ص 106, 107.

(2) أبو إصبع، صالح: **الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة**، ص371.

(3) القاسم, سميح: **الحماسة**, ج1, ص109.

الأوزان والإيقاع

الأوزان والإيقاعات عناصر أساسية في العمل الشعري, فهناك علاقة وثيقة بين الوزن والدلالة, فضلاً عن إسهامه مع غيره من العناصر في بناء النص الشعري وتمييزه من غيره من الفنون الأدبية. فالوزن يكسب العمل الشعري بعداً جمالياً ودلالياً في آن, بمعنى أنه يضفي الشعرية على شكل القصيدة ودلالاتها, ولذا فهو ليس مجرد حلية للتزيين والتنميق. وليس من المعقول أن نتصور وجود القصيدة منعزلة عن وزنها, لأن الوزن هو "الشكل الموسيقي الذي يختاره الشاعر لعرض الهيكل"[1], وهذا يستدعي وجود علاقة الألفة والتناسب بين هيكل القصيدة ووزنها من ناحية, وبين الوزن والتجربة الشعورية التي يترجمها الشاعر إلى عمل شعري من ناحية أخرى, "فالشاعر حين يعبر عن نفسه من خلال الوزن المعين إنما يختار لنفسه أكثر الأشكال الطبيعية تناسباً مع حالته الشعرية"[2].

إن العلاقة بين القصيدة ووزنها وإيقاعاتها علاقة جدلية قائمة على أساس من التأثر والتأثير, لا على مستوى البناء الشعري وحسب, وإنما تتجاوز ذلك إلى النواحي الوظيفية والرؤية الجمالية التي يتميز بها الشعر, وبخاصة حين يدرك المتلقي طبيعة العلاقة القائمة بين الشاعر وعالمه الخارجي. وعلى هذا الأساس يحدد الشاعر وسائله التعبيرية والجمالية التي تكشف حالته الشعورية بوساطة اللغة, وإذا كان الإيقاع هو "تعاقب أنغام منسقة, في عملية تتابع ألحان ووقت"[3], فإن أثره الجمالي والدلالي يبرز حين يرتدي "مهمة اجتماعية, ألا وهي تنظيم إرادات الناس في أفعال متوافقة أو بالأحرى, تنظيم مشاعرهم لتقريبها باستمرار, بغية توحيدها على أساس التعاطف المتبادل"[4], وتحويلها لتجارب شعرية يحاول فيها المبدع "أن يخلق نوعاً من

---

(1) الملائكة، نازك: **قضيا الشعر المعاصر**، منشورات مكتبة النهضة, ص 202.

(2) إسماعيل, عز الدين: **الشعر العربي المعاصر**, قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية, ص54.

(3) جورج, طومسون: دراسات ماركسية في الشعر والرواية, دار القلم, بيروت, 1974, ص 29.

(4) ينظر, السابق:ص29.

التوافق النفسي بينه وبين العالم الخارجي، عن طريق ذلك التوقيع الموسيقي الذي يعد أساسياً في كل عمل فني"[1].

وبناء عليه, فإن طبيعة الأوزان والإيقاعات تتحدد وفق التجربة الشعورية والحالة النفسية للمبدع, فقد أكثر الشعراء المعاصرون "من تنويعات الإيقاع استجابة لتغير حالاتهم النفسية واختلاف مقاصدهم, وهكذا تبدو القصيدة متضمنة أحياناً لإيقاعات متعددة ومتنوعة"[2]. ومن هنا يلاحظ الباحث وجود تنويعات إيقاعية موسيقية مختلفة في القصيدة بعينها, نظراً لتنوع مصادر التجربة الشعورية لدى المبدع, وافتراق الذاتي عن الموضوعي وتصادمهما حيناً أو اتحادهما والتحامهما حيناً آخر, فعندما يفترق الذاتي والموضوعي يحس الشاعر بالاغتراب, فتبرز مسحة من الأنين على شعره ترافقها الأوزان والموسيقى الهامسة, بينما يفضي اتحادهما إلى بروز صوت الشاعر جهوَرِيّاً هادراً لا يناسبه الهمس بحال من الأحوال، وبخاصة في القصائد الخطابية المنبرية التي نظمت في الأساس للإلقاء أمام الجماهير[3], وهذا يقتضي بروز الموسيقى الجهيرة التي تسهم في إثارة المتلقي والتأثير فيه.

وبناء على ذلك, تنوعت قصائد القاسم من حيث أوزانها وإيقاعاتها بتنوع أشكالها الفنية وتطور تجربته الشعرية وأدواته الفنية المختلفة, ويبدو أن هذا التنوع مرتبط إلى حد كبير بالمهمات الوظيفية التي يقوم بها الشعر. فلم يكن الشعر عنده ذاتياً إلى حد ينفصل معه عن الواقع, وإنما كان شعراً ذاتياً يبرز فيه صوت الشاعر إلى جانب صوت الجماهير الشعبية. وقد أضفى ذلك سمة الجماهيرية على شعره الذي واءم بين غائية الشعر وماهية الوسائل الجمالية التي تحقق له هذه الغائية. فهو شاعر قضية وشاعر جماهير استخدم الشعر في مقاومة المحتلين ومشروعهم السياسي القائم على اغتصاب الأرض وتشريد الإنسان, ومن هنا تنوعت أوزانه بتنوع قصائده, وتعدد تجاربه. ففي حين لجأ القاسم للأوزان الخفيفة التي تكرّر فيها استخدام

---

(1) إسماعيل, عزالدين: **الشعر العربي المعاصر**, قضاياه وظواهره الفنية, ص 124.

(2) ابن أحمد, محمد: **البنية الإيقاعية في شعر عز الدين المناصرة**, ط1, منشورات اتحاد الكتاب الفلسطينيين- القدس, 1998, ص14.

(3) دكروب, محمد, الطريق, ع ك1, 1968, نقلاً عن الجديد، ع5,4، نيسان وأيار1969, ص27 حيث يقول القاسم: نحن ملزمون بأن نلقي الشعر أمام الجماهير.. هذا ما تفرضه علينا ظروفنا النضالية, وجمهورنا متعود على الإيقاع في الشعر، الإيقاع نفسه يصل أكثر إلى قلوب الجموع يهزها، يفعل فيها، فلا بد إذن من الموسيقى والأوزان.

المجزوء والمشطور في"أغاني الدروب", يلاحَظ استخدامه الأوزان المركبة في ديوان الحماسة, وبخاصة البسيط والخفيف. وهذا يعني أن استخدام الوزن المركب قد سار طردياً مع تطور دور الشعر الجماهيري. وقد كان القاسم يعني ذلك حين قال "هناك أيضاً سوناتا* رديئة ومارش جيد"[1], فهو بذلك يحدد موقفه من الشعر ودوره الاجتماعي الذي يترتب عليه تحول في الشكل والمضمون. "فالسوناتا" بشكلها وموسيقاها, لم تكن قادرة على التعبير عن واقعه الفلسطيني, فضلاً عن كونها إبداعاً رومنسياً يتناقض مع وظيفة الشعر في الأرض المحتلة, فمعطيات الواقع تقتضي وجود" المارشات" الشعرية بما تتسم به من علو النبرة, والهدير الموسيقي, وهنا تبرز بشكل جلي تلك العلاقات الوثيقة بين الشاعر وواقعه من ناحية, وبين شكل القصيدة والتجربة الشعورية من ناحية أخرى.

ولا شك أن الدور الذي يقوم به الشعر يترك أثراً بارزاً في الوزن والإيقاع, وذلك لأن الأوزان والإيقاعات المتناغمة المتتابعة تحقق للشعر قدرة على الوصول إلى الجماهير بشكل يفوق قدرة الشعر الجديد, كما تحقق "للمارشات" قدرتها على النفاذ إلى النفوس والتأثير فيها.

فقد تفاعلت أوزانه وإيقاعاته وأضفت جرساً موسيقياً ذا نبرة عالية تتلاءم مع حالته الشعورية والشعرية في نقلها الأثر إلى المتلقي، إذ أن "التأثير في الجماعة يقتضي موسيقى جهيرة واضحة الإيقاع, وليس أدعى لهذا الوضوح من تساوي الأبيات في أطوالها وقوافيها"[2].

إن لجوء الشاعر إلى البحور الشعرية الخليلية لم يكن صدفة, كما لم يكن مجرد حلية يوشي بها قصائده, وإنما كان ذلك تخيّراً للشكل المناسب والوزن الملائم لإيصال شعره إلى الجماهير. فلا عجب إذن, حين يُلاحَظ أن ما حذفه الشاعر من "أغاني الدروب" هو ستَّ عشرة قصيدة توزعت على البحور التالية:

1-السريع : 6 قصائد
2- الكامل(مجزوء الكامل): 5 قصائد
3- المتقارب: قصيدة واحدة

---

* السوناتا: هي شكل قصير للقصيدة تأثر بها الرومانسيون, وشاعت في الأدبين الإيطالي ثم الإنجليزي, ينظر, وادي, طه: جماليات القصيدة المعاصرة, ص4.

(1) القاسم, سميح: **الحماسة**, ج1, ص7.

(2) أحمد, محمد فتوح: **واقع القصيدة العربية**, دار المعارف, القاهرة 1984, ص52.

4- الخفيف: 3 قصائد

5- الرمل: قصيدة واحدة

أما ديوان الحماسة فقد ضم ثمانياً وثلاثين قصيدة منها أربع وعشرون قصيدة عمودية, حذف منها القاسم ثلاث عشرة توزعت على البحور التالية:

1- الكامل : 6 قصائد

2- الخفيف: 5 قصائد

3- البسيط : قصيدتان

وهذا يعني أن هناك توجهاً عند الشاعر للأوزان التقليدية في الحماسة, لما بين هذه الأوزان ومضامين الحماسة من صلات وثيقة, كما استخدم البحور الصافية والمركبة, وظلت هذه السمة ملازمة لشعره, غير أنه نوّع في أوزان "أغاني الدروب" أكثر مما فعل ذلك في الحماسة. فقد توزعت قصائده في "أغاني الدروب" على خمسة بحور شعرية استأثر فيها السريع باهتمامه, وتلاه مجزوء الكامل, ثم الخفيف وتلاه الرمل والمتقارب في قصيدة واحدة لكل منهما. وهناك بعض الملاحظات التي لا بد من تسجيلها بالنظر إلى أوزان قصائده في هذين الديوانين:

1- مال الشاعر إلى الأوزان الخفيفة, شأنه في ذلك شأن كل الشعراء في بداياتهم الشعرية, وهي أوزان ملائمة لطبيعة المضامين التي غلب عليها الحزن والأسى لما حل بوطنه وشعبه, وهي, أيضاً, ملائمة إلى حد كبير لشعر الغزل الذي تضمنه ديوان "أغاني الدروب", إذ أن بعض مقطوعات هذا الديوان تدور حول موضوع الغزل الذي لا تلائمه الموسيقى الصاخبة في شكله ومضمونه. يقول الشاعر:

قربي الثغر والعيون الجميلة
واسكبي لي من المدام الأصيلة
ظمئ ليس للكؤوس .. ولكن
لشفاه مخمورة .. معسولة(1)

فقد أسهم حرف الروي الذي لابسته حركة السكون في إضفاء الرقة على الأبيات, فهناك انسجام تام بين صوت المد واللام المفتوحة والهاء الساكنة من ناحية, وهمسة العاشق التي تخرج

(1)القاسم, سميح: **أغاني الدروب**, ص 117.

من الشفتين منسابة مرتعشة من ناحية أخرى. وهكذا تتلاءم القافية مع الوزن واللغة الهامسة في إبداع النص الغزلي, كما حدث الشيء ذاته في قصائد المقاومـــة ذات الأوزان الجهيـــرة التـــي تفاعلت مع قوافيها وإيقاعاتها لتلائم مضامينها.

2- الغياب المطلق لبحري الرمل والمتقارب في ديوان الحماسة بأجزائـــه الثلاثـــة, وهـــذه النقطة تعزز سابقتها, إذ إن هذين الوزنين يتّسمان بالرقة والصفاء, كما أنهما وزنـــان بســـيطان صافيان, وهذا يتنافى مع مضامين الحماسة التي تميزت بعنفها المقـــاوم وقوتهـــا وجماهيريتهـــا ومنبريتها التي لا تلائمها سوى الأوزان الهادرة, لأن المضمون هو الذي يفرض الشكل المناسب على المبدع, "فالشاعر حين يعبر عن نفسه من خلال الوزن المعين إنما يختـــار لنفســـه أكثـــر الأشكال الطبيعية تناسباً مع حالته الشعرية"[1].

3- الظهور المفاجئ للبحر البسيط الذي تكرر مرتين بتفعيلاته المركبة ذات الأنغام الموسيقية الهادرة، وقد أسهمت القافية المكسورة في المرتين بإضفاء الموسيقى الجهيرة علـــى قصـــيدتيه, وهما قصيدتان تضافر الوزن والإيقاع والقافية واللغة لملاءمة المضمون الوطني والقومي الـــذي يتسم بتماسك الموقف وصلابته في كلتيهما. وتحقق القوافي تماسكاً فـــي البنيـــة الشـــعرية إذ إن "القافية الموحدة عظيمة القوة, فهي تلمها وتمنعها من الانفلات منعاً صـــارماً"[2]. وقـــد تنوعـــت قوافيه بين القوة والبساطة, وذلك بتنوع مضامينه, وما واكب التجربة من حركة الشـــعور فـــي النفس المتمردة أو الهادئة, ويمكن ملاحظة ذلك بالمقارنة بين قصيدة "هكذا تكلـــم العـــم هـــو", وقصيدة" فك القيد"[3]. فقد استخدم القافية الساكنة التي تعد معادلاً لسكون الشاعر وهدوئه في ظل الثورة الفيتنامية التي حققت انتصارات على أعدائها التاريخيين في القصيدة الأولى, فـــي حـــين يلاحَظ استخدامه الميم المكسورة, تعبيراً عما يجيش في نفسه من حركة المشاعر الغاضبة فـــي الثانية, فلا تقتصر وظيفة القافية على الناحية الجمالية, وإنما تتعدى ذلك إلـــى تعميـــق الدلالـــة وتوضيحها.

---

(1)إسماعيل, عزالدين:الشعر العربي المعاصر, قضاياه وظواهره الفنية, ص54.

(2) الملائكة، نازك: **قضايا الشعر المعاصر**، ص212.

(3) القاسم, سميح: **الحماسة**, ج1, ص27.

4- بروز البحر الكامل في مقدمة البحور الشعرية المستخدمة في ديوان الحماسة, وهو بحر ملائم في إيقاعاته الموسيقية لأغلب الأغراض الشعرية, ومن بينها الموضوعات الحماسية التي تضمنها الديوان نفسه.

5- الميل الشديد للبحر الخفيف الذي التزم به الشاعر في ديوان الحماسة- الجزء الثالث، في قصائده المحذوفة، وهو بحر مركب، له مكانته الخاصة في نفس الشاعر[1].

6- ميل الشاعر إلى البحر "المتدارك" في قصائده الحديثة في ديوان الحماسة, فقد التزم تفعيلاته في إحدى عشرة قصيدة, وهذا يعني أن قصيدتين اثنتين فقط استثنيتا من ذلك, في حين كان يميل إلى "الرجز" و"الكامل" في أغاني الدروب.

وقد كان إحساسه الداخلي دافعاً قوياً لتخير الموسيقى والأوزان والإيقاعات التي تتناسب مع ذلك الإحساس, ويبدو ذلك واضحاً في قصيدة "صيحة الدم"[2] التي استخدم فيها شعر التفعيلة إلى جانب الشكل التقليدي. فقد بدأها الشاعر في التعبير عن الواقع المقلوب الذي أوجده الاحتلال في فلسطين, وغلب على أسلوبه التهكم والسخرية الممزوجة بالمرارة, وهنا لا يسع الشاعر إلا أن يعبر عن الحيرة إزاء الواقع عبر الشكل الفني الذي يتشكل من الموسيقى الهادئة, فالتحدي يصبح أمراً غير مجدٍ مع السخرية, لذا استخدم الشاعر أسلوباً من شأنه أن يوصل الموقف والفكرة بهدوء ورويَّة, ولكن التغير المفاجئ في الشعور والإحساس الداخلي سيرافقه بالضرورة تغير على مستوى الشكل والإيقاع الذي يناسب توهج التجربة الشعورية, وقد عبر ذلك عن نفسه بأوزان البسيط التي تضافرت مع الألفاظ الدالة لتركيز التأثير, "فياء النداء" المجلجلة قد استمدت صفة التفخيم من "الصاد", وكذلك كلمة "صيحة الدم" التي تجوب العالم من "قطب إلى قطب", وتنتشر في الفضاء "بين الأرض والسحب", فهي تشكل معادلاً لإحساس الشاعر في أثناء الإبداع, فقد وردت أبياته بعد قوله" يبقى تل الزعتر والعرقوب"[1], وهذان موقعان لهما مكانة خاصة في

---

(1) طه, المتوكل وآخرون: **حوار مع سميح القاسم**, الشعراء، شتاء 1999، يقول:" البحر الخفيف لا تجد له مثيلاً, وهو معقد ومركب وهو صعب, وليس بحراً خفيفاً بالمعنى السطحي".

(2) القاسم, سميح:**الحماسة**, ج2, ص57.

(1) ينظر, السابق, ص 59.

الوجدان الفلسطيني, لما يوحيان به من دلالات القوة والتحدي. ويشترك الصوت واللون والحركة مع اللغة والوزن وقافية "الباء" الانفجارية المكسورة في تشكيل الإيقاعات الموسيقية التي تلائم المضمون والحالة النفسية. فقد فرض المضمون والحالة الشعورية التغير الذي طرأ على الإيقاع والوزن على الرغم من بروز صوت الشاعر وحده في القصيدة، ويبدو الأمر مختلفاً عنه في قصيدة "فواتير رمضان"[1]حين تداخلت الأصوات وتغير الوزن تبعاً لذلك, ولجأ الشاعر إلى استخدام اللهجة المحلية المصرية لإلقاء خطبة سياسية على لسان السادات. وحدث هذا التغير في الأوزان في قصيدة "هكذا تكلم العم هو", حين استخدم الشاعر لازمة تتكون من بيتين كرّرهما غير مرة, وهذه اللازمة مختلفة في الوزن عن غيرها من أبيات القصيدة. أما في قصيدة "زمن للخروج على يأْجوج ومأْجوج"[2], فقد خلط الشاعر بين تفعيلات "السريع والمتدارك", وهذان مقطعان يوضحان ذلك, يقول:

أصابعي جاهزة للقتل

متفعلن | مستعلن | فاعل

فلتهجم الذئاب

الويل ثم الويل

لن أوصد الأبواب[3]

ويقول فيها أيضاً:

قل للجبناء المنتصرين على بيت معزول

فعْلن| فعِلن| فعْلن| فعِلن| فعِلن| فعْلن| فعْلن

وعلى إنسان مشلول

قل لسلاح البوليس الوالغ في دم أحمد *

---

(1) القاسم, سميح: **الحماسة**, ج1, ص93.

(2) القاسم, سميح: الحماسة، ج3، ص19.

(3) ينظر, السابق, ص 25.

* ينظر, السابق, ص31, إذ ورد أن المقصود الشهيد أحمد المصري من مجد الكروم.

وألوفٍ من أخوة أحمد[1]

ولا تستمد القصيدة موسيقاها من الوزن الشعري وحسب, وإنما هناك عوامل مختلفة تتعلق باللغة, وتحقق التنويعات الإيقاعية الموسيقية للقصيدة. وهي عوامل صوتية ناجمة عن التكـرار والقافية والعلاقة بين اللفظ والدلالة. وقد استخدم الشاعر اللغة التي أضفت إيقاعاً موسيقياً علـى شعره, ومن ذلك:

1) التكرار:

حيث يكرر الشاعر الحروف المتجانسة ليضفي الموسيقى الإيقاعية على القصيدة, وهـذا النوع من التكرار يضفي جرساً موسيقياً وإيقاعاً داخلياً في العمل الشعري, فضلاً عن الموسيقى العروضية التي تقوم على تتابع التفعيلات وتواليها. وقد وردت نماذج مشرقة في الشعر العربي جسّدت العلاقة ما بين المكرر والحالة النفسية للمبدع, ومنها يائية مالك بن الريب التي كرر فيها كلمة "الغضا" لما لها من مكانة روحية في نفسه, أثارت شجونه في اللحظات الأخيرة من حياته, يقول منها:

ألا ليتَ شعري هل أبيتنَّ ليلةً   بجنبِ الغَضا أزجي القِلاصَ النواجِيا
فليت الغضا لم يقطع الركب عرضه   وليت الغضا ماشى الركاب لياليا
لقد كان في أهل الغضا، لو دنا الغضا   مزار، ولكن الغضا ليس دانيا[2]

" ولو تساءلت عن سبب هذا التكرار وعن دلالاته الفنية في الأبيات لوجدت الإجابة فـي هـذا الجرس الصوتي الذي يلح عليه الشاعر لارتباطه بالإطار النفسي الذي يمر به, فحنينه إلى هـذا المكان "وادي الغضا" في اللحظات الأخيرة من حياته جعله يكرر هذا اللفظ, وبتكراره له أوجـد وقعاً صوتياً مشتركاً يتخلل الأبيات"[1].

ومن أمثلة ذلك في شعر القاسم:

---

(1) القاسم، سميح: الحماسة، ج3, ص 31.

(2) القرشي، أبو زيد محمد بن أبي الخطاب: جمهرة أشعار العرب، دار صادر، بيروت، 1963، ص269.

(1) خليل, إبراهيم: النص الأدبي – تحليله وبناؤه, دار الكرمل, عمان1995, ص90.

أ- تكرار صوت الراء, ومثاله:

ويالها رقصة رعناء دامية

زمارُها الرعبُ في جرفِ الردى الهاري[1]

فهو يكرر صوت الراء الذي أسهم في التموجات الموسيقية، والراء صوت مكرر في الأساس، ويتلاءم تكراره مع إحساس الشاعر باستمرار رقصات الرعب الدموي التي يقوم بها المحتلون. وأسهم توالي حركات الضم أيضاً, بتحقيق نغمات موسيقية تضفي جمالية على البيت بتواليها, ومثل ذلك تكرار صوت العين الذي يلائم ما يحس به الشاعر من النشوة والفرح, فتنبعث الأصوات الحلقية المكررة منسجمة مع الوظيفة الاجتماعية للشعر الذي يخرجه القاسم من "قحف الرأس"[2], يقول مكرِّراً صوت العين:

العيد عيدان ! عيد العابرين على جسر الشعوب.. وعيد الساعد العاري[3]

ب- تكرار حرف المد في قوله:

أمي وأختي وابنتي وحبيبتي ورفيقتي في الدرب والآمال[4]

فهو يكرر حرف المد "الياء", فيضفي تكراره انسجاماً صوتياً وإيقاعاً داخلياً على البيت, فضلاً عما تدل عليه ياء المتكلم من تعاطف الشاعر مع المرأة الفلسطينية في نضالها الاجتماعي.

2) اللجوء إلى التقسيمات الإيقاعية كي يعمق الإحساس الإنساني بالدلالة, ويوائم بين الكلمة وحركات التفعيلة وسكناتها دون أن يجزئها, مثل قوله:

ثاروا وماروا واصطلوا وتبرَّدوا ومشوْا ومدُّوا الكفَّ للمتعذرِ

ولجوا السجونَ فضوَّأوا أسدافها وتكثفوا وتألقوا كالجوهرِ[1]

---

(1) القاسم, سميح: **الحماسة**, ج2, ص37.

(2) القاسم, سميح: **الحماسة**, ج1, ص93.

(3) القاسم, سميح: **الحماسة**, ج 2, ص 34.

(4) ينظر, السابق, ص 81.

(1) القاسم, سميح: **الحماسة**, ج 1، ص 90.

فالكلمات الثلاثة "وتكثفوا" و"تألقوا" و"كالجوهر" يوازي كل منها تفعيلة "متفاعلن" التـــي تمثـــل وحدة إيقاعية قائمة بذاتها, ومثل هذا قوله:

يا شاتماً راياتنا, ونسيجُها شريانُ مقهورٍ وصرخةُ معدم[1]

3) استخدام الوسائل البلاغية كالجناس والتجنيس الاشتقاقي والموازنة والمقابلة, فمـــن الجنـــاس قوله :

كم عَبرةٍ سُفحتْ، كم عِبرةٍ عبَرت وأنتَ توغلُ أطلالاً وأيتاما[2]

ومن التجنيس قوله:

لكنها حالٌ تحولُ فلا غدٌ إلا وقد دالَ الطغاةُ وزالوا![3]

والدهرُ دولابٌ. وكلُّ جريمةٍ ترتدُّ طعنتُها لنحرِ المجرمِ![4]

ومن الموازنة قوله :

وعذابُ الشعوبِ ربٌّ عظيمٌ ودماءُ الشعوبِ جيشٌ لهامُ[5]

ومن المقابلة قوله:

أيقينٌ أنّ الحليفَ عدوٌّ أيقينٌ أنّ الصقورَ حمامُ

أسعفيني.. هل الفناءُ بقاءٌ؟ والحياةُ الحياةُ موتٌ زؤامُ [6]

الصورة الفنية

تنوعت وسائل القاسم التعبيرية في قصائده المحذوفة, فلم يقتصر على التعبير المباشر الذي غلب على هذه القصائد, وإنما تجاوز ذلك للتعبير بالصورة الفنية التي أضفى عليها من أحاسيسه ومشاعره المختلفة ما يكفل لها التأثير في المتلقي أو نقل الأثر الذي أحس به المبدع فـــي أثنـــاء

---

(1) القاسم, سميح: **الحماسة**, ج1, ص33.
(2) ينظر, السابق: ص 92.
(3) ينظر, السابق، ص 49.
(4) ينظر, السابق, ص35.
(5) القاسم, سميح:**الحماسة**, ج3, ص45.
(6) ينظر, السابق، ص 43.

تأجج تجربته الشعورية, وتوهجها, فالشاعر يهدف "من وراء صوره إلى إثـــارة الشـــعور لـــدى المتلقي بنفس القدر الذي تفجر به الشعور عنده"[1].

وقد تنوعت صوره الفنية, وتعددت معها الوسائل والأدوات التي أسهمت في بناء الصـــورة, والطريقة التي تم بها عرضها, وذلك حسب طبيعة الصورة ذاتها والحالة النفسية التـــي رافقـــت إبداعها, وعلاقاتها الجدلية بذات المبدع. فهو يرسم الصورة أحياناً بالكلمـــات المباشـــرة دون أن يستخدم الوسائل البلاغية المعروفة من استعارة وتشبيه وكناية ومجاز وغير ذلك. ولـــيس هـــذا بدعاً في الشعر العربي, إذ وردت فيه هذه الأنماط الصورية التي تشكلت بالكلمات المباشـــرة[2]. ولا يضير الشاعر أن يستخدم اللغة المباشرة لرسم الصورة, لأنها ليست هدفاً في ذاتها, كما أنـــه ليس المقصود بها معناها الذي تعرضه, إذ إنها "ليست تعبيراً منتقى قصد به أن يدل على فكـــرة مجردة, حدد الشاعر معالمها سلفاً"[3], كما أنها لا "تغير من طبيعة المعنى في ذاته. إنها لا تغير إلا من طريقة عرضه وكيفية تقديمه"[4]. فالهدف الأساسي لها هو ما "تحدثه فـــي معنـــى مـــن المعاني من خصوصية وتأثير"[5], وتتمثل هذه الخصوصية في إثارة الانتباه, وتعميق الدلالة لدى المتلقي.

وكما صور الشاعر الواقع بالكلمات المباشرة, يلاحظ أنه يميـــل فـــي تصـــويره للاســـتعانة بالوسائل البلاغية المختلفة كالاستعارة والتشبيه والمجاز والكناية, وهي تضفي جمـــالاً وحيويـــة على الصورة, مصدرها تلك العلاقات القائمة بين أطراف الصورة وعناصرها المختلفة. وتكمن

---

(1) عودة, خليل: الصورة الفنية في شعر ذي الرمة, رسالة دكتوراه, جامعة القاهرة, 1987 ص8.

(2) البطل, علي: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري, دار الأندلس، 1980، ص 25 وما بعدها فهو يرى أن الصورة قد تخلو "من المجاز أصلا, فتكون عبارات حقيقية الاستعمال ومع ذلك فهي تشكل صورة دالة على خيال خصب " ومثل لذلك بقول النابغة الذبياني:

يقولونَ: حصنٌ, ثمَّ تأبى نفوسُهم وكيفَ بحصنٍ، والجبالُ جنوحُ ؟
ولم تلفظِ الموتى القبورُ، ولم تزلْ نجومُ السماءِ، والأديمُ صحيحُ ؟
فعمَّا قليل .. ثمَّ آبَ نعيُّهُ فظلَّ نديُّ الحيِّ وَهْو ينوحُ !

(3) عبدالله، محمد حسن: **الصورة والبناء الشعري**, دار المعارف, القاهرة, 1981، ص33.

(4) عصفور, جابر:**الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب**, ط2, دار التنوير للطباعة والنشر 1983, ص 323.

(5) ينظر, السابق: ص323.

أهمية الصورة في "الطريقة التي تفرض بها علينا نوعاً من الانتباه للمعنى الذي تعرضه, وفـــي الطريقة التي تجعلنا نتفاعل مع ذلك المعنى, ونتأثر به"[1]. وتمثل الصورة وعناصرها بعلاقاتهـــا الجدلية نوعاً "من الكشف أو الاكتشاف القائم على قوة التركيز ونفاذ البصيرة التي تدرك ما لـــم يسبق لنا أن أدركناه, أو نادراً ما ندركه, ومن هنا تكون الهزة المفاجئة التي تصنعها الصـــورة, وتكون حالة الارتياح والتوازن التي تدركنا بعد قراءتها"[2], يقول الشاعر:

والجرنُ يشكو الهجرَ...والإبريقُ يحلمُ بالضيوف
بال (يا هلا)!..عندَ الغروب
ورؤى البراويزِ المغبَّرةِ الحَطيمة
تبكي على أطرافِها, نتفٌ من الصورِ القديمة[3].

فهو يصور بعض ملامح الحياة في الوطن بعيد النكبة, ولكنه لا يلجأ للكلمة المباشرة للتعبير عن ذلك, وإنما لجأ للاستعارة التي تشحن الصورة بدلالات جديـــدة, وتضـــفي عليهـــا الحركـــة والحيوية. فالاستعارة التشخيصية في السطر الأول تعمق الإحساس بالحزن والأسى على مـــا آل إليه حال الشعب الفلسطيني حين هُجّر من أرضه قسراً, وحين تقطعت به السبل إلـــى الـــوطن. وتكشف أيضاً, تلك العلاقة القائمة بين الشاعر ومعالم الصورة التي أضحت جزءاً من إحساسه. ولا يشير الشاعر صراحة إلى الفكرة أو المعنى, وإنما اتخذ من "الجرن" و"الإبريق" موضوعات يبثها أحزانه, ويسقط عليها ما يحسه من المعاناة الإنسانية, وهذا ما فعله أيضاً, في السطر الأخير حين أسقط همومه الذاتية التي تشكلت في إطار التجربة العامة على "نتف الصور" التـــي تبكـــي أطراف البراويز. ولم يكن هدف الشاعر أن ينقل للمتلقي شكوى الجرن والإبريق, وإنما أراد أن يعمق الأثر الناتج عن الصورة في نفسه, ويفاجئه بطريقة عرض هذا المعنى.

لقد نسج الشاعر خيوط الصورة من الواقع المحسوس أو المتخيل الذي يختزنه في الـــذاكرة من وقائع تفاعلت معها الذات الشاعرة من خلال التجارب الذاتية والعامة, ولـــذا فهـــي صـــور مألوفة قريبة من نفس المتلقي. ومهما يكن, فإن صورَه تجسد المعاناة الفلسطينية بكـــل جوانبهـــا

(1)عصفور, جابر:**الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب**, ص329.
(2) عبد الله, محمد حسن، **الصورة والبناء الشعري**، ص 33.
(3) القاسم, سميح: **أغاني الدروب**, الناصرة, ص53.

دون بروز الذات الشاعرة إلا من خلال تفاعلها في الإطار العام الذي ينتظم علاقتهـا بالقضـية الوطنية.

وقد كثر استخدام القاسم للصور الجزئية (المفردة) التي يراكمها ويجمع أشتاتها من الواقـع المتباعد, وهي تعتمد على الوسائل البلاغية من استعارة وتشبيه وكناية وغير ذلك, ولكنها تأتلف في وحدة شعورية ليتشكل منها بناء القصيدة, وهذا لا يعني خلو قصائده من الصور المركبـة أو الصور الكلية التي تتحول إلى رمز ذي قوة تعبيرية مؤثرة, وهي بدورها "لا تلغي التشـبيه ولا تمحو الاستعارة, وإنما تقدم لنا فهماً أعمق من الفهم الجزئي الذي ارتبط بكل منهما"[(1)].

ومن الملاحظ, أنه كان أميل إلى التصوير في "أغاني الـدروب" منـه فـي "الحماسـة", وبخاصة القصائد المحذوفة التي تميزت بالتعبير المباشر, وإن تخللتها الصور المفردة والمركبـة أحياناً. وهناك صور استخدمها الشاعر باعتبارها رموزاً مثل قصيدة "زمن للخروج على يأجوج ومأجوج", ولكن التعبيرات المباشرة التي تضمنتها القصيدة قد حدت من تأثير الصورة الكلية.

وقد عمد القاسم إلى تعميق دلالة الصورة بشكل عام من خلال التصوير المتقابل, فصورته تستمد مقوماتها الحيوية ببروز نقيضها الذي يعمق الإحساس بها, ويثير انتباه المتلقي, وهي إمـا أن تتقابل في الزمان أو المكان أو كليهما معاً, ففي "الصورة الشعرية تتجمع عناصر متباعدة في المكان وفي الزمان غاية التباعد, لكنها سرعان ما تأتلف في إطار شعوري واحد"[(2)]. فالعناصـر المكونة للصورة تعود في الأساس إلى واقع مختلف وزمان مختلف أيضاً, فهـي تنتمـي إلـى الماضي حيناً، كما تنتمي إلى الحاضر أحياناً، وربما تكون الصور واقعية أو متخيلة ذات جذور واقعية.

فالزمان له حضوره البارز في الصورة لما يشي به من تغيرات نوعية على صعيد التجربة الشعورية, ولذا فإن كثيراً من الصور التي يتخذها الشاعر وسيلة لعرض معانيه تبرز بين حدي الفعلين الناقصين "كان" و"صار" اللذين يسهمان في توضيح الحدود الزمانية للصورة التي تستمد

---

(1)الرباعي, عبد القادر: **الصورة الفنية في النقد الشعري**, دار العلوم للطباعة والنشر, اربد1984, ص95.

(2)إسماعيل, عز الدين: **الشعر العربي المعاصر, قضاياه وظواهره الفنية**, ص161.

مشاهدها من الرموز التي تثير ما يختزنه الذهن من الماضي, وما يدركه بإحساسه في الحاضر, كقوله:

والذي كان, بذرةٌ في كثيبٍ والذي صار, حنظلٌ وزؤانُ [1]

فالماضي والحاضر وما بينهما من تناقض يسهمان في بناء الصورة من حيث إن الماضـــي يمثل حالة الإحساس بالسعادة الحقيقية في أرض الوطن، كما يمثل الحاضر حالة الشعور بفقدانه, وهي حالة مناقضة تماماً للحالة الأولى, فالصورة الفنية "تتألف في الغالب من حدين أساســيين: أحدهما حاضر ماثل أمام الشاعر يريد وصفه, وثانيهما مختزن في الداخل يماثله أو يضاده"[2].

وتشكل المتناقضات والمتقابلات عالماً داخلياً متحد العناصر في الصورة الكلية في القصيدة, وتسهم في توضيح أبعاد الصورة وجلاء ملامحها المختلفة, وإذا كان الماضي والحاضر يلحـــان على الشاعر, فإن المكان يلح عليه أيضاً, يقول:

وهناكَ.. تنطفئُ الحياة

في ناسنا..

في أبرياء.. لم يسيئوا للحياة !

وهنا ..!

همت بيارةٌ من خلفهم.. خيراً كثير!

أجدادُهم غرسوا لهم..

ولغيرهم, يا حسرتي, الخيرُ الكثير

ولهم من الميراث

أحزانُ السنين![1]

---

(1) القاسم, سميح: **الحماسة**, ج 3, ص9.

(2) الرباعي, عبدالقادر: **الصورة الفنية في شعر أبي تمام**, ط1, 1980, ص29.

(1) القاسم, سميح: **أغاني الدروب**, ص 54.

فهو يصور حال اللاجئين من أبناء شعبه, ويحدد الصورة الكامنة بحديها "هنا وهناك" في إشارة واضحة إلى حدود المكان الذي تتجلى فيه الصورة.

إن القاسم في هذه الصورة يزاوج بين اللغة الشعرية التي استمدت شعريتها من الوسائل البلاغية, وما أضفته من العلاقات اللغوية الجديدة" تنطفئ الحياة", و"همت خيراً كثيراً", ولكنه في الوقت ذاته يعبر تعبيراً مباشراً عن كثير من جوانب هذه الصورة. أما ما يقابل هذه الصورة, ويعمق دلالات الحزن فيها فهو يتمثل في اسم الإشارة "هنا"، وهو ذو دلالة على المكان. فالوطن "بيارة" ذات خير وفير, ولكن الغرباء هم من يتمتعون بهذا الخير, في حين أن أبناء فلسطين الشرعيين يتضورون جوعاً.

ونادراً ما استخدم القاسم في قصائده الصورة الكلية باعتبارها رمزاً، فالصورة الكلية التي تبرز في القصيدة تتحول بالبنية الشعرية إلى رمز ذي دلالة إيحائية تثير في المتلقي ما لا تستطيع التعبيرات المباشرة إثارته من الدلالات والإيحاءات, كما تكشف عن التفاعل الخلاق بين المبدع وموضوعه، وتنأى بالعمل الفني عن المباشرة والسطحية, وخير مثال على ذلك "القصيدة الناقصة"[1] التي دلت على مدى عمق الرؤية الشعرية, على الرغم من أنها تعود إلى البدايات الشعرية عند القاسم. فقد رسم صورتين متقابلتين, استوحى أولاهما من الماضي وما يمثله من الوداعة والهناءة في الوطن, أما ثانيتهما, فهي مستمدة من الحاضر وما يمثله من البؤس والشقاء والألم والشعور بالقهر والظلم تحت الاحتلال.

يوحي الشاعر, من بداية القصيدة, بتراثية صورته التي تجسدها "القصيدة المجهولة الصاحب", ومثل هذه القصيدة لا بد أنها نظمت في ظروف قاهرة حالت دون أن يظهر اسم صاحبها, فالقصيدة ليست ذاتية، وإنما هي ذات تجربة جماعية تستمد خلودها من تجسيدها للتجربة الشعورية.

---

(1) القاسم, سميح: **أغاني الدروب**، ص 22.

يرسم الشاعر صورته الأولى مستخدماً الرموز الموحية "سرب من الأطيار", وهو يرمز به للشعب الفلسطيني, و"الجنة" وهي رمز للوطن, ثم يستخدم الصورة المفردة التي استمدت جماليتها من الاستعارة التشخيصية حيناً, إذ يقول:

كان إذا نشنَشَ ضوء

على حواشي الليلِ.. يوقظُ النهار

....

فيسجد الشجر

....

وينصت الحجر

وكان في مسيرة الضحى

يرودُ كلَّ تلّةٍ.. يؤمُّ كلَّ نهر

ينبّهُ الحياةَ في الثرى

ويُنهضُ القرى(1)

ويعتمد الكناية حيناً آخر:

عاش ينغمُ الحياة

في جنّةٍ.. يا طالما مرَّ بها إله(2)

فالصورة الكلية هنا ترمز إلى حياة الفلسطينيين الوادعة في وطنهم, وهي صورة تذكي الشوق والحنين إلى الماضي, إذ يحس الإنسان بالسعادة تغمر قلبه في أثناء استرجاع هذه الصورة واستحضار ملامحها المختلفة.

---

(1) القاسم, سميح: **أغاني الدروب**, الناصرة، ص 23,22.

(2) ينظر, السابق, ص 22.

ولكن الشاعر يقابل هذه الصورة بصورة أخرى يستمدها من الواقع, وهي صورة "الصلال" التي تسربت إلى الوطن, وهي صورة قائمة على الرمز المفرد "الصلال", وتستمد شعريتها مما وشاها به الشاعر من وسائل بلاغية، كالاستعارة:

تفجّرتْ على السلامِ زوبعة

هدَّتْ عشاشَ سربِنا الوديع(1)

ويلجأ الشاعر إلى الرموز التاريخية يستعين بها كي يلقي الضوء على بعض ملامح الصورة، فشعبه لم يسئ لأحد, ولم يجدد "سدوم" ولم يُعِد "عار روما", وهو هنا يعمق دلالة لا منطقية الحدث المتمثل بالصورة الثانية. كما يعمد إلى إضاءة الصورة الأولى من خلال ما يأتي:

1) أن مأساة الشعب الفلسطيني تكمن في ذلك التحول من النقيض إلى النقيض على مستوى الواقع، ولا بد لهذا الواقع أن يبرز على مستوى الفن ليشكل بذاته عنصراً من العناصر التركيبية في الصورة.

2) وإذا كانت الصورة الأولى بمشاهدها المختلفة قد ركزت على جانب من اللوحة الموجودة في الواقع المتخيل أو المختزن في ذهن الشاعر, ولم تعكس الإحساس بالواقع المتغير, فإن الضرورة تقتضي بروز النقيض الذي يشي بالمأساة, ويبث أصداءها في جنبات اللوحة الأولى.

3) استمدت اللوحة الأولى جمالها من عناصرها المكونة لها, ولكنها اكتسبت دلالات جديدة حين اقترنت بالصورة الأخرى التي ناقضتها, فتكسّر الهدوء والطمأنينة في نفس المتلقي, وتلاشى هذا الشعور ليحل محله شعور حزين مصدره الصورة الثانية. وهكذا تتفاعل الصور وتؤثر بعضها في بعض, لتشكل بالتالي صورة كلية تعد رمزاً للوطن في ماضيه وحاضره دون الإشارة الصريحة إلى ذلك.

ويمزج الشاعر الوسائل التعبيرية المختلفة لتشكيل الصورة في شعره, ففي قصيدة "مارش للعلم الأحمر" التي يصور فيها فكرة مجردة، يستخدم الوسائل البلاغية, كما يستخدم اللغة

---

(1)القاسم, سميح: **أغاني الدروب**, الناصرة، ص 25.

المباشرة للكشف عمّا يلح عليه من مشاعر الإعجاب والدهشة حين تشكلت تجربتـــه الشـــعرية، وتبدو تلك المشاعر فيما تملكه من حيرة عبّر عنها بالاستعارة, يقول:

سيفٌ على وادي الدجى ومنارُ أم بيرقٌ يا أيها الثوارُ؟
آتٍ, يمورُ الضوءُ في خلجاتهِ باسمِ الحياةِ, وتولدُ الأسحارُ
هزّتهُ فوقَ الأرضِ قبضةُ عاملٍ فتدثّرتْ بذيولهِ الأقمارُ
الشرقُ في غدهِ نهارٌ صاعدٌ والغربُ في غدهِ دجىً تنهارُ(1)

إن حيرته مشوبة بالفرح الذي يكشف عنه استخدامه حرف العطف "أم", وهو يحمل دلالـــة الإعجاب بالعلم الأحمر، فلم يكد يصفه بالسيف والمنار, وكلاهما من المحسوسات المألوفة فـــي الذهنية العربية حتى أحس بالواقع الحقيقي يسيطر عليه, فيصفه بالبيرق الذي يشع ضياءه ويضئ الظلمة. فالصورة تقوم على الاستعارة والتشبيه, كما تقوم أيضاً على الرمز. وقد استدعى إعجابه بهذا العلم استخدام التعبيرات المباشرة "هزته فوق الأرض قبضة عامل". وتتسم صورته بالحركة والحيوية التي أضفتها الأفعال الدالة مثل "آتٍ" و"يمور" و"تولد"و" هزته" و"تنهار", فهو يســـتخدم اللغة ويحملها من الدلالات الإيحائية ما يجعلها أكثر تأثيراً في المتلقي. كمـــا يســـتخدم الألـــوان لتوضيح معالم الصورة التي بدا السواد "الدجى" خلفية تتحرك خلالها عناصر الصورة بألوانهـــا المختلفة, فالعلم الأحمر "سيفٌ ومنارٌ" يتحركان بهدوء وببطء على تلك الخلفية, وهو ما تدل عليه الجملة الاسمية, ولكن تلك الحركة ما تلبث أن تزداد, وتشتد لتناسب ما تمثله الحركة الجماهيرية والسيرورة التاريخية من المخاض الذي سينجب السحر.

ويودُّ الباحث أن يستعرض بعض الصور الفنية في قصيدة "فلسطين", كي يوضح كيفية بنائها, وطرق ذلك البناء.

يستهل الشاعر القصيدة بتلك الصورة التي تحمل ملامح فلسطين الجريحة, ويعتمد أســـلوب التشخيص مصوراً واقع المأساة, فقد أضفى صفات الإنسان على فلسطين "كيف تغفي"، وعلـــى الجرح والنصل معاً, وذلك كي يعمق إحساس المتلقي بفداحة المأساة, ثم يلجأ الشاعر لتوضـــيح معالم تلك الصورة، ويعمق أثرها الإنساني حين يجسد كلاً من "الردى" و"الفـــدى" عبـــر تبـــادل المدركات, وهو بهذه الصورة يؤسس ويمهد للصور الجزئية التالية التي من شأنها، فضلاً عـــن

(1) القاسم, سميح: **الحماسة**, ج 2, ص38.

توضيح الدلالة وتعميقها، أن تتراكم في صورة تركيبية كليّة تشمل القصيدة برمتها, وتسهم في بناء النص وإغناء المعنى.

ويكشف الشاعر من خلال صورته السابقة عما يحسُّ به إزاء الواقع, كما يكشف أيضاً, عن الواقع المتخيل الذي يلازم هذه الصورة ويترتب عليها, وهو واقع الكفاح الذي ينبثق من واقع المعاناة والجراح. يقول:

كيفَ تغفي وجرحُها سهرانُ أيها النصلُ لم يزلْ شريانُ

كيفَ تغفي وللردى نزواتٌ محدِقاتٌ, وللفدى مهرجانُ[1]

ويقوم الشاعر بحشد الصور الجزئية, مسلطاً الضوء على فلسطين وجراحها عبر التشبيه والاستعارة تارة، وعبر الرموز والكلمات المباشرة تارة أخرى. فهي أم الخلود التي ينتهي نسبها إلى عدنان, وفي هذا ما يدل على عروبتها, وعروبة بنيها الذين ينتسبون إلى قبيلة الأزد العربية، فهو يستخدم التراث في بناء الصورة، كما يستلهم الأحداث التاريخية ليؤكد ملامح الصورة التي استهل بها القصيدة، وهكذا يلجأ إلى وسائل عدة في بناء الصورة, ولعل لجوءه للتاريخ لا يحول دون استخدام الوسائل التعبيرية الأخرى التي من شأنها إبراز معالم الصورة الكلية, والإسهام في تشكيلها من الواقعين المحسوس والمختزن في الذاكرة. فقد شكل القاسم الصورة في بناء قصيدته معتمداً على معطيات الماضي ووقائع الحاضر, ففلسطين تضرب جذورها في الوجود، وتشرئب أفنانها على ذلك الجذع العربي المنتسب إلى عدنان, فلا يكتفي الشاعر بما يحويه الواقع من معطيات في ظل الغزو الذي يتعرض له الوطن, فيلجأ إلى التراث التاريخي والنضالي مستخلصاً منه موقفه من الحاضر, إذ تبقى فلسطين على عروبتها فيما يؤول الاحتلال إلى ما آل إليه الطغيان في السابق. يقول:

ضربتْ في الوجودِ جذراً جسوراً واشرأبتْ من جذعِها الأفنانُ

عبثاً تهدرُ العوادي عليها ويقاوي ضميرَها ثعبانُ

إيهِ! كم عربدَ الطغاةُ عليها وعليها تحطَّمَ الطغيانُ[2]

---

(1) القاسم, سميح: **الحماسة**, ج3، ص5.

(2) ينظر, السابق, ص 6.

وقد نوّع الشاعر وسائله التعبيرية في الصورة السابقة, فهو يبنيها بناء استعارياً يضفي عليها نوعاً من الإشراق، وينبّه المتلقي لإعمال عقله والكشف عن آفاق المستقبل, كما يشخص فلسطين مرة أخرى (يقاوي ضميرها) ليوضح مدى القرب النفسي منها, ويشخصها أيضاً في قوله:

لم تزلْ ثرَّة العروقِ ولوداً   يتشهّى   رواءَها   نيسانُ

لم تزلْ تفعمُ الحياةَ جلالاً   يخشعُ الموتُ دونَه والزمانُ[1]

كما يشخص الموت والزمان, أيضاً, للدلالة على خلود فلسطين وقوتها التي تمنحها ذلك الخلود والبقاء.

ويتوحد الشاعر مع المضمون، ويبدي تعاطفه معه منطلقاً من خصوصية العلاقة القائمة بينه وبين وطنه وشعبه، وينادي حتى بُحّ صوته، ولكنه يصر على النداء الذي عبر عنه بشكل مباشر حتى يتهاوى الاحتلال، ويتخلق الواقع الجديد الذي صوره بقوله" وقد تسامى الحنان". وتوحّده مع وطنه على مستوى الواقع يقابله ذلك التوحد مع المضمون على مستوى القصيدة, فهو يصور واقع وطنه وشعبه مستخدماً ضمير المتكلم, كما يضفي سمة القداسة على العلاقة القائمة بينه وبين الوطن.يقول:

أنت أمي.. أم موطني..أم ضريحي   وأنا أنت.. أم كلانا دخان؟[2]

وهكذا يلاحَظ أن بناء قصيدة القاسم قد ارتكز بداية على دوره شاعراً في عملية السيرورة الاجتماعية والسياسية الفكرية, فعلاقته بجماهيره تشكل القصيدة من حيث مضمونها الذي فرض عليه شكلا معيناً للتعبير عنه. فكان هناك وحدة تامة بين الذات والجماعة (ممثلة بشعبه)، وتواشج بين الخاص والعام، تجلى على المستوى الفني في بروز المشاعر الذاتية، وسيطرة المضمون على الذات الشاعرة من خلال الصور المتتابعة التي استهدف الشاعر التعبير من خلالها. ثم ينتقل إلى صورة أخرى لا تقل تأثيراً عن سابقتها، وهي تتم دلالة الصورة الأولى، وتؤكد قيمتها التعبيرية, يقول:

---

(1) القاسم, سميح: **الحماسة**, ج3, ص 6.

(2) ينظر السابق، ص 8.

نسيتني قبيلتي في سريري يوم ذلَّ الهوى وعزَّ الهوانُ

وتناختْ على جراحي الليالي وتناخى الأعداءُ والإخوانُ

حرموني طفلاً حليبَ رضاعي ورمونْي في جبِّهم واستكانوا[1]

فهو يبني صورة ذاتية أو تبدو كذلك, على الرغم من أنها تصور حالة شعبه "حين ذل الهوى وعز الهوان". والصورة تقوم على التجسيد الذي آزره التعبير المباشر "تناخى الأعداء والأخوان".إنه يستخدم ما استقر في الذاكرة من صور حقيقية يشكلها في هذا الواقع الفني الذي لا يقل تأثيرا عن الواقع الحقيقي ذاته.

ويلجأ الشاعر للتراث ثانيةً مستخدماً كلمة (جبهم) ذات الدلالة الإيحائية، إذ إن هذه الكلمة ترمز إلى ما تعرّض له الشعب الفلسطيني المحاصر الذي لا يقوى على الإفلات من الحصار، وقد تركه أخوته العرب وحيداً في الجب الذي يرمز إلى فلسطين المحتلة.

وهكذا يتداخل الواقع والتراث في بناء الصورة الفنية في شعر القاسم, إذ يشكل الماضي, بإلحاحه عليه, عنصراً بارزاً من عناصر الصورة, وهو عنصر لا يقل أهمية عن الواقع الراهن الذي يستمد منه الشاعر أشكاله وألوانه التي تحدد في النهاية الصورة الكلية في القصيدة.

اللغة

اللغة في العمل الأدبي هي الشكل المادي الذي يجسد مشاعر المبدع وأحاسيسه, ويكشف عن أفكاره ومواقفه, ويتشكل بها النص. وتختلف لغة الشعر عن اللغة الوظيفية بما تتميز به أولاهما من العلاقات اللغوية المتجددة باستمرار, فهي تستمد شعريتها من رمزيتها ومن تلك العلاقات الجديدة التي يشكلها الشاعر وفق أحاسيسه ومشاعره. فالشاعر وإن استخدم اللغة التي يستخدمها الإنسان العادي, فإنه لا يقف عند حد الدلالات المعجمية التي لا تستطيع نقل مشاعره وأحاسيسه بشكل مؤثر, فهو ينقل اللغة "من بعدها الإشاري التقريري إلى بعدٍ أعمق لتعبر بالصورة والرمز"[2], ويتم ذلك عندما يلجأ المبدع إلى استخدام الرموز اللغوية ذات القدرة التعبيرية

---

(1)القاسم, سميح: **الحماسة**, ج3, ص 9.

(2) وادي, طه: **جماليات القصيدة المعاصرة**, دار المعارف, القاهرة 1981, ص14.

الهائلة, كما يستخدم "اللغة ليفجر طاقاتها الفنية وذلك حين يبتعد بمفردات اللغة من دلالاتها المباشرة ومعناها الشائع إلى معان ودلالات جديدة يغذيها خياله الخصب ورؤيته الفنية المتميزة للأشياء" [1], ويفجر المبدع الطاقة التعبيرية في اللغة لتتسع للتجربة الشعورية المشحونة بعواطفه, ولذا فهو يستخدم الاستعارة والرمز للابتعاد عن التقريرية والمباشرة.

ولكن هناك قضية لا بد من الإشارة إليها حين يناقش الباحث لغة سميح القاسم, وهي أن التزامه بقضية وطنه دفعه لاستخدام اللغة المباشرة التي حلت بمعانيها المحددة محل اللغة الفنية, فاقتربت لغته من لغة الجماهير المشحونة بدلالات تعد من صميم التكوين النفسي المشترك بين المبدع والمتلقي, يقول:

من كان؟ حور العَين يذكر راحةً   حفرَت, ووشماً في الجذوعِ مؤبّدا
ولمن سُراهُ؟ سلُو هنالكَ نصبةً   سقِمت, فصاحَ! أنا فداكِ..أنا الفدى[2]

فهو يذكر الوشم الفلسطيني في جذوع الأشجار لما يثيره لدى المتلقي من إحساس بعمق العلاقة بين الإنسان وأرضه, وهي علاقة تحول دولة الاحتلال دون استمرارها وتواصلها, كما يستخدم كلمة "نصبة" [3] التي توحي بدلالات نفسية وجدانية مصدرها العلاقة الحميمة بينها وبين الفلسطيني الذي زرعها أو ورثها عن آبائه. فتحقيق الغاية من الشعر تدفعه لاستخدام الألفاظ الدالة على الارتباط بالأرض والماضي كي يبرز صورة الحاضر ويوضحها, فالعلاقة بين الفلسطيني وأرضه قوية, وهي تشبه قوة جذور الزيتون والسنديان, في حين أن جذور الأعداء تشبه جذور القش اليابس, يقول:

والأعادي جذورُهم محضُ قشٍّ   وجذوري الزيتونُ والسنديانُ![4]

ويمتتح المبدع من اللغة معادلاً لما يحس به ويختزنه في أعماقه من الأحاسيس والمشاعر المختلفة حين يعبر عن تجربته الشعورية, وبالتالي فإن اللغة التي تتشكل بها التجربة الشعرية

---

(1) عودة, خليل: **الصورة الفنية في شعر ذي الرمة**, ص6.

(2) القاسم, سميح: **الحماسة**, ج3, ص74.

(3) النصبة: **شجرة الزيتون الصغيرة في اللهجة الجليلية**, وبخاصة في بلدة الرامة.

(4) القاسم, سميح: **الحماسة**, ج3, ص17.

هي في الأساس جزء من ذات المبدع, لما تشي به من دلالات تجسد حالته النفسية الشعورية. ومن هنا فإن اللغة بتركيبتها البلاغية النحوية هي التي تشكل آلية نقل الأثر إلى المتلقي, وتثير في نفسه ما ينفثه فيها الشاعر من ذاته، كما تثير أيضاً مكامن الشعور الإنساني الذي يعادل التجربة الشعورية التي عاشها الشاعر.

وقد تراوحت لغة سميح القاسم بين الإيحاء والمباشرة, إذ استخدم اللغة الفنية أحياناً, واللغة الوظيفية المباشرة بمعانيها الإشارية المعجمية أحياناً أخرى, ولعل استخدامه اللغة التقريرية المباشرة يرتبط بدور الشعر, ومهماته الاجتماعية. فاللغة الفنية تكاد تتلاشى حين يتحول الشعر إلى وسيلة نضالية, فيلجأ المبدع إلى اللغة المباشرة, ولكن هذا لا يعني, بالضرورة, ابتعاده عن اللغة الفنية بمعانيها ودلالاتها الإيحائية التي أضفت على لغته شعريتها وقدرتها التعبيرية, وخاصة عندما لجأ إلى استخدام الرموز وما تثيره من دلالات إيحائية لدى المتلقي. لقد راوح القاسم بين استخدام اللغة المباشرة واللغة الرمزية الموحية في شعره, وظهر في قصائده المحذوفة مستويان لغويان, وهما:

1) استخدام الألفاظ التراثية في قصائده ذات البناء التقليدي الكلاسيكي, فقد تميزت هذه القصائد بما تضمنته من ألفاظ لا وجود لها في الاستعمال المعاصر في الحياة اليومية, ولا يمكن للدارس المتخصص- فضلاً عن غيره- أن يتعرف إلى معانيها دون الرجوع إلى المعجم, ومثال ذلك قوله:

فادح الأيْنِ حظُّنا من رحيلٍ   سئِمَتْهُ الوهادُ والآكامُ[1]

وقد استخدم القاسم بعض الكلمات التراثية في القصائد ذات البناء التقليدي الكلاسيكي, مثل كلمة" الأين", وكذلك "أضنّك, وزؤام، وغمر, وقتام وكهام ولهام وأوام ومهطع"[2]. إن مثل هذه الألفاظ تبدو غريبة, ولا يستخدمها الإنسان المعاصر في خطابه, وهو يحتاج المعجم لفهم معانيها والتعرف إليها.

---

(1) القاسم, سميح: **الحماسة**, ج3, ص49. الأين: الإعياء الشديد.

(2) ينظر, السابق, ص43 وما بعدها. أضَّ: حزن وتلوّى من الوجع, الزؤام: السريع, غمر:الماء الغزير, خلاف الضحل, قتام:غبار, الكهام: الجبان, اللهام: الجيش العظيم, أوام: حرارة العطش, المهطع: الذليل.

وكذلك قوله في قصيدة "مجنون فلسطين":

جلجلي زلزلي وإجّي وشجّي   في عرامٍ يعودُ باسمِ المسمَّى[1]

ولا يقتصر وجود مثل هذه الألفاظ على القصائد ذات الشكل التقليدي, وإنما نجدها فيما عداها, ولكن ذلك نادر وقليل, ومثاله قوله:

وسياجُنا المهدودُ أوحشَهُ صهيلُ الخيلِ في الطَّفَلِ المَهيب. [2]

فكلمة "الطَّفَل" ذات معنى غريب, ويجد القارئ نفسه مضطراً لاستخدام المعجم كي يتعرف إلى معناها. ويعود استخدام القاسم لمثل هذه الألفاظ لأسباب مختلفة, منها:

أ) ملاءمتها موقف الشاعر الذي تضمنته مقدمة ديوان الحماسة" الجزء الأول", حين عدَّ نفسه امتداداً لأبي تمام وغيره من الشعراء العرب, وهو بهذا يرتقي باللغة إلى المستوى الذي يجاري فيه الشعراء الكلاسيكيين من المعاصرين الذين ساروا على النهج التقليدي كالجواهري الذي عارض القاسم احدى قصائده[3], فهو يستلهم التقاليد الفنية للقصيدة العربية القديمة التي تعد قوة اللغة وجزالتها أحد أبرز سماتها.

ب) إن اللغة التراثية التي تضمنتها قصائده تلائم "المارشات المفترسة" التي كتبها في الحماسة, إذ إن السلاسة لا تناسب هذه المارشات, وإنما تناسب "السوناتا" بموسيقاها ولغتها, وهذه بدورها لا تلائم الواقع الفلسطيني. يضاف إلى ذلك, أن الأسلوب الخطابي الذي تميزت به قصائده قد دفعه للبحث في معجمه اللغوي عن الألفاظ ذات الوقع الموسيقي المؤثر.

2) لم يتعامل القاسم مع اللغة بوتيرة واحدة, وإنما اختلف ذلك باختلاف تجاربه الشعرية ومضامينه وحالته النفسية. كما أن بناء القصيدة له دوره في تخيُّر اللفظة المناسبة, فلم تحل

---

(1) القاسم، سميح: الحماسة، ج3, ص97. أجّت النار: تلهبت, شجّ: شقّ.

(2) القاسم, سميح: **أغاني الدروب**, ص53. الطَّفَل: الوقت قبل الغروب, الظلمة.

(3) القاسم, سميح: **الحماسة**, ج1, ص36 وما بعدها, يقول القاسم فيها:

صادٍ وحفنة ريّ منك تكفيني   فجُدْ نميتَ لأجوادٍ ميامين

كم آيةٍ دفقت من راحتيك على   بيدي فأورقَ تفاحي ونسريني

وكم تليدٍ على شطّيك صحت به   أنا طريفك لا تهزأ بمكنوني

....

فما أقولُ إذا استنطقت عن وجعي   والجرحُ جرحيَ والسكينُ سكيني

ويومَ يزحمُ وجهُ الموتِ ذاكرتي   أبكي عراقيَ أم أبكي فلسطيني

مقدرته اللغوية دون بساطة اللغة ووضوحها في قصائده ذات الشكل الحديث, إذ استمد لغتها من الحياة اليومية, وبهذا اقتربت من لغة الجماهير, فالقصيدة الحديثة تفتقد كثيراً من مقومات الشكل الكلاسيكي الذي يقتضي استخدام اللغة التراثية. فقد تميزت لغته في هذه القصائد ببساطتها إلى حد استخدام اللفظة الدارجة في الحياة اليومية مثل" طقطقة المزراب" و"الحوش" و"يفرك راحتيه", وينطلق في لغته من ذات الموقف الذي يؤكد إيمانه بدور الشعر, يقول:

ويطقطقُ المزرابُ.. ثم تصيحُ زوجتُهُ الحبيبة

– قمْ يا أبا محمود.. قد عادَ الدواب

ويقومُ نحوَ الحوشِ.. لكن !!

– قولي– أعوذُ.. –تكلمي! ما لونُ.. ما لونُ المطر؟

ويروحُ يفركُ مقلتيه

– يكفي هراءً.. إن في عينيكَ آثارَ الكبر!

وتلولبت خطواتهُ...ومع المطر

ألقى عباءته المبللةَ العتيقة في ضجر

ثم ارتمى..

– يا موقداً رافقتني منذ الصغر[1]

وهناك مظاهر لغوية أخرى برزت في قصائده, ومنها:

1) التعبير باللغة التي تثير في الذهن دلالة الارتباط بالماضي الزماني والمكاني المتمثل بالتراث التاريخي والوطن المسلوب. ويبدو ذلك بوضوح فيما تضمنه شعره من ألفاظ الحياة اليومية, كقوله:

حسبك ما صحت على مزبلة العالم

يا هذا الديك

أنت لئيمٌ ؟ حقاً

لكنا لسنا أيتاماً

---

(1) القاسم, سميح: **أغاني الدروب**, ص14.

والمأدبة المنصوبة ليست مأدبة أبيك [1]

2) وقد اقتربت لغته من اللغة الدارجة في قصيدة التفعيلة, فهي في بساطتها وسهولتها تكـــاد لا تختلف عن اللهجة المحكية, وبخاصة حين كان يلجأ إلى الاستظلال بهدوء في ظل الماضــــي الذي يمثل السعادة الحقيقية له, ليس هرباً من الواقع بل إمعاناً في رفضه. كما برز ذلك, أيضـــاً, حين كان الشاعر يرسم صوراً ساخرة للأعداء بوجوههم وصفاتهم المختلفة, ومثاله قوله:

يا قفة همي
يا ابن العم
ها أنت أمام العالم أصبحت وريثاً وشريك[2]

وتضفي اللهجة الدارجة نوعاً من الألفة على الصورة, كما أن بعض الموروث يثير السخرية لارتباطات محددة في اللاشعور الجمعي, يقول:

لكنا عشنا يا وطني
عشنا والله وشفنا
هذا الكابوي الأمريكي كهانا
يسألنا أن نرحل
عشنا والله وشفنا
هذا الرابي الأهبل
عشنا والله وشفنا واحة صهيون [3]

وقد استخدم الشاعر الألفاظ العامية في قصائده لأنها ذات علاقة بالتكوين النفســـي الاجتمـــاعي للمتلقي.

3) ومن المظاهر اللغوية الأخرى التي برزت في قصائده استخدام الألفاظ الأجنبية, وهي تسهم بدورها في إبراز الدلالة المرتبطة باللفظ نفسه. فقد "كان جريئاً في تعامله مع اللغة تعاملاً ثورياً .. فتراه أحياناً كثيرة يترك اللفظة الفصحى ويلتقط بفنية الكلمة الدارجـــة أو الكلمـــة العبريـــة (

---

(1) القاسم, سميح: **الحماسة**, ج2, ص50.
(2) ينظر، السابق, ص50.
(3) ينظر, السابق, ص62.

للمفارقة) أو الكلمة اللاتينية أو الإنكليزية لحدة الصراع أو الألم"[1], ويرى الشاعر أن مثل هــذه الألفاظ وسيلة تعبيرية ضرورية, وتشكل جزءاً من القصيدة, ولا يســتطيع التعبيــر إلا بهــا[2], ومثال ذلك:

أصبحنا نعرفُ كلماتٍ مثلَ المافيا" و"عولام تحتون"
ويتمُّ الجيش
بالحاجِ قطيش[3]

ويمزج الشاعر أحياناً بين هذه المظاهر المختلفة في القصيدة الواحدة, ومثال ذلك مزجــه اللهجة المحكية والأعجمية والموروث[4].

4) استخدام الرموز: لجأ الشاعر إلى استخدام الرموز باعتبارها وسيلة تعبيرية تتحدد دلالاتهــا وإيحاءاتها من خلال السياق الشعري والتجربة الشعورية "فهو مرتبط كل الارتبــاط بالتجربــة الشعورية التي يعانيها الشاعر, والتي تمنح الأشياء مغزى خاصاً"[5], فالرمز يعبر عــن الحالــة النفسية والشعورية للمبدع, ولهذا فقد تغيرت بعض دلالات رموزه من قصيدة إلى أخرى. ومثال ذلك قوله:

ردي على الفؤوس يا أشجار[6]

فالفؤوس رمز للمحتلين الذين يقتلعون الأشجار, ولكنها تتحول إلى رمز للبناء في قوله:

صارت ذراعي غصن زيتون
وصارت قبضتي
للفأس, لا للسيف[7]

---

(1) كيوان, سهيل: **هوميروس من الصحراء**, ص48.
(2) طه, المتوكل وآخرون: **الشعراء, شتاء1999**, ص134.
(3) القاسم, سميح: **الحماسة**, ج2, ص63.
(4) القاسم, سميح: **الحماسة**, ج1, 102, 103.
(5) كنفاني, غسان: أ.ك, مج4, الدراسات, ص198.
(6) القاسم, سميح: **الحماسة**, ج3, ص23.
(7) القاسم, سميح: **الحماسة**, ج1, ص52.

فقد اكتسب الرمز دلالة سلبية في القصيدة الأولى, في حين اكتسب دلالة إيجابية في الثانية, وهذا يعني أن دلالة الرمز تتغير بتغير علاقة الشاعر بموضوعه ورموزه.

التكرار

يمثل التكرار إحدى الظواهر الفنية التي برزت في قصائد القاسم، وقد تنوعت مظاهره في تلك القصائد بحسب الحالة النفسية والشعورية التي ألمّت بالشاعر في أثناء لحظة الإبداع أو في أثناء اختمار التجربة الشعورية، إذ إن هناك بعض الموضوعات والصور الأثيرة التي تلح عليه في لحظة ما، أو أن بعض الدوال تتمكن من نفسه فيكررها بغية التأثير في المتلقي أو البوح والكشف عن الشعور الباطن الذي يسكنه. وقد ذهبت نازك الملائكة إلى أن "التكرار في حقيقته, إلحاح على جهة هامة في العبارة يعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها"[1]. وليس التكرار بدعاً في الشعر العربي فقد حفلت نماذجه بالكلمات والعبارات المكررة, ومن أمثلة ذلك قصيدة الحارث بن عبّاد البكري التي مطلعها:

كلُّ شيءٍ مصيرُهُ للزوالِ غير ربي وصالحِ الأعمالِ [2].

فقد كرر الحارث شطراً بعينه أربع عشرة مرة, وأتبعها بكلمة "قرّباها" في ثلاثة أبيات متتابعة, يقول:

يا بني تغلب قتلتم قتيلاً ما سمعنا بمثلهِ في الخوالي
قرِّبا مربطَ النعامةَ مني لقِحَت حربُ وائلٍ عن حيالِ
قرّبا مربطَ النعامة مني ليس قولي يرادُ لكنْ فعالي
قرّبا مربطَ النعامة مني حدَّ نوحُ النساء بالاعوالِ
قرِّبا مربطَ النعامة مني شاب رأسي وأنكرتني الموالي
قرِّبا مربطَ النعامة مني للسرى والغدوِّ والآصالِ[3]

(1) الملائكة, نازك: **قضايا الشعر المعاصر**، ص 242.
(2) جاد المولى بك, محمد أحمد وآخرون: **أيام العرب في الجاهلية**, دار إحياء الكتب العربية, مصر 1961, ص160
(3) ينظر, السابق, ص161.

ويدل بروز هذا الأسلوب بروزاً لافتا, على عمق أثر المكرر في نفس الشاعر بعد مقتل رسوله بجير بن مرّة البكري على يد المهلهل بن ربيعة التغلبي. وقد تنوع التكرار بصفته أسلوباً تعبيرياً له دلالاته المختلفة في قصائد سميح القاسم, ومن مظاهره:

1. تكرار اللفظ :

كرر الشاعر اللفظ الواحد في قصائد متعددة, وذلك لأن اللفظ بحد ذاته يحمل من الدلالات ما يوازي الإحساس الكامن في ذات الشاعر, ويدفعه ذلك إلى تأكيد هذا الإحساس وتسليط الأضواء عليه, فالتكرار "يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها"[1] لتشكل في النهاية معلماً بارزاً من معالم البناء الشعري. فهو يكرر اللفظ عينه في البيت الواحد, كقوله:

أنا صاحٍ, صاحٍ أنا يا فلسطينُ, وحولي رفاقي الشجعانُ[2]

وقوله:

يا حابسَ الأنهار آتٍ مدُّها وعلى رفاتِك تعبُرُ الأنهارُ[3]

فكلمة " الأنهار" رمز للثورة أو الحركة الجماهيرية التي ستعبر على رفاة الأعداء, ولذا فهي تعد معادلا لما يحس به الشاعر, فيكرره كي يعمق الدلالة في ذهن السامع أو المتلقي.

كما يلجأ الشاعر إلى تكرار الكلمة للتأكيد على موقفه وتوضيحه, ومثال ذلك تكراره للفعل" ليغنّ غيري"[4], فهو يؤكد تميزه باختلاف موقفه عن مواقف أولئك الذين اتخذوا من شعرهم أبواقاً دعائية لسلطة الاحتلال. وقد كرر القاسم ألفاظاً بعينها في قصيدة "شمس أيار"[5] ,إذ يقول:

أنا من جنودك راية الشهداء والحلم الجميلِ

أنا من جنودك فاسمعي تاريخَ ميلادي الطويلِ

في دير ياسين ولدت بفضل سفاح دخيلِ

---

(1)الملائكة, نازك: **قضايا الشعر المعاصر**، ص 242.

(2) القاسم, سميح: **الحماسة**، ج3, ص13.

(3) القاسم, سميح: **الحماسة**, ج2، ص 43.

(4)القاسم, سميح:**أغاني الدروب**, ص52.

(5) القاسم, سميح: **الحماسة**, ج1, ص80.

...

ووُلدتُ في كفر الفهود السود بالعيشِ الذليلِ

ووُلدتُ في فقراء مصرَ الجائعين لصحن فولِ

ووُلدتُ في موسكو وهافانا وإفريقيا البتولِ[1]

إنه يعيش لحظة التوحد والانصهار مع أبناء شعبه الذين يتخذون من الراية الحمراء رمزاً لهم، ويعبر عن ذلك "بضمير الأنا" الذي لا يشي بالذاتية بأي حال من الأحوال، ولكن الشعر حين تختمر التجربة الشعورية فيه لا يفصل بين الخاص والعام، ومن هنا جاء التعبير بضمير" الأنا" الذي تكرر عدة مرات، وأوحى للمتلقي بالذاتية التي عمد الشاعر لنفيها باستخدام الضمير ذاته عندما كرر كلمة "ولدت" اثنتي عشرة مرة ليوضح طبيعة العلاقة التي تربط الشعوب بعضها ببعض, ولهذا فإن مكان ولادته يمتد على مساحة واسعة من المعمورة, ابتداء بجراح وطنه في "دير ياسين" وانتهاء بموسكو وإفريقيا وهافانا.

كما أن التكرار في هذه القصيدة قد حال دون تمزيق هذه الأماكن المختلفة التي وردت في الأبيات, وآلف بينها من خلال توضيح الرؤية الشعرية القائمة على وحدة الثورة الفلسطينية والعربية والعالمية, بما يثيره من التنبيه, وإثارة المتلقي لأنه جاء في معظم المرات في بداية البيت الشعري, ويرى بعض الباحثين أن مثل هذا التكرار هو أبسط أنواعه[2].

وقد برزت هذه الظاهرة في قصيدة " شعبي حي"[3], حيث كرر الشاعر كلمة "حي" ثماني مرات, وكلمة "أقدم" خمس مرات.

فقد ألحّت هاتان اللفظتان على الشاعر, وأحدثتا نوعاً من الإثارة والحيوية التي مبعثها إحساسه الغاضب، فهو يعاني حالة من الغضب المشوب بالذهول والمرارة إزاء واقع مزيف قائم

---

(1)القاسم, سميح: **الحماسة**, ج1, ص 81, 82.

(2) الملائكة, نازك: **قضايا الشعر المعاصر**, ص231" عدّت نازك الملائكة تكرار كلمة واحدة في أول كل بيت من مجموعة أبيات متتالية في قصيدة أبسط انواع التكرار".

(3) القاسم, سميح: **الحماسة**، ج2، ص10.

على التزوير والادعاء بنفي وجود شعبه, ولا بد له من تكثيف إحساسه بالنقيض والتركيز عليــه من خلال التكرار الذي يكشف عن مشاعره المتفجرة من بداية القصيدة إلى نهايتها.

إن الشاعر في موقف المواجهة الحقيقية، ولا بد له من أن يؤكد عمق جــذور شــعبه فــي الأرض الفلسطينية من خلال تكرار الكلمة الأولى، ويستدعي عمق الجــذور والإلحــاح عليهــا تحدياً مباشراً للمحتلين الذين يدعون أن فلسطين أرض بلا شعب, ولهذا يهتف الشــاعر بحيــاة شعبه, ويكرر ذلك اللفظ الذي يؤكد إحساسه. فقد تحولت لغة الخطاب الشعري إلى معادل رمزي للمقاومة في استمرارها، فلجأ الشاعر إلى إلقاء الضوء على واقع لا منطقي يعد صــورة غيــر مطابقة للواقع الحقيقي الذي يختزنه في مخيلته, أو الذي يحلم به. وكذلك يكرر الفعل" أقدم ", بما يحمله من دلالات مترتبة على دلالات اللفظة الأولى, معبّراً في الوقت ذاته عن التحدي والثبات والصمود في الأرض. وقد فعل الشاعر الشيء ذاته عندما كرر لفظة "زفت" فــي قصــيدة " إن صحّت قصة إبراهيم"[1] التي تعمق دلالة إحساسه بصعوبة الوضع الذي يعيشه أبناء شعبه تحت الاحتلال, كما تبرزه على نحو من الوضوح والسطوع في ذهن المتلقي. وتقوم الكلمة المكــررة أحياناً بدور ما في تحقيق الإيقاع الداخلي في القصيدة.

وهكذا يكشف التكرار الشعور الذاتي للمبدع، كما يؤكد الأبعاد الدلالية للمكرر ذاته, والتي يود الشاعر نقلها للمتلقي, فضلا عما يحدثه من أثر على موسيقى القصيدة.

2- تكرارالعبارة الشعرية:

كرر الشاعر بعض العبارات في قصائده، وكان يتغيا من ذلــك, التنبيــه علــى أهميتهــا ومحوريتها في القصيدة. وتتعمق دلالة العبارة المكررة بإلحاحها على الشاعر أيضاً, فيعكس ذلك تأثيراً عميقاً في نفس المتلقي, "والتكرار يضع بين أيدينا مفتاحاً للفكرة المتسلطة على الشــاعر, وهو بذلك أحد الأضواء اللاشعورية التي يسلطها الشعر على أعماق الشاعر فيضــيئها بحيــث نطّلع عليها أو لنقل إنه جزء من الهندسة العاطفية للعبارة يحاول فيه الشاعر أن يــنظم كلماتــه،

(1)القاسم, سميح: **الحماسة**، ج2, ص47.

بحيث يقيم أساساً عاطفياً من نوع ما"[1]. فقد كرر الشاعر عبارة" لم تنس اللغة العربية " لتوكيد إحساسه بعروبة الوطن، في أثناء تصويره لمحاولات طمس هويته العربية، وتغيير ملامحه. وقد غير الشاعر حرف النفي والجزم بدلالته الممتدة إلى الماضي، واستبدل به حرف النصب (لن) للدلالة على استمرار النفي في المستقبل، فضلاً عما يحمله التغيير من عنصر المفاجأة للمتلقي [2], ففي قصيدة" دراكولا ليس دراكولا"[3], يكرر الشاعر عبارة "بين الصوان وبين الفولاذ حكايا" في قوله:

بين الصوان وبين الفولاذ حكايا

بين الصوان وبين الفولاذ مقادير

...

بين الفولاذ وبين الصوان

تموت أساطير

وتعيش أساطير!

وأنا النابت بين الصوان وبين الفولاذ [4]

فهو يكرر هذه العبارة ليؤكد دلالتها على ذلك التشابه القائم بين حالة المقاوم الفلسطيني وحالة دراكولا*, ليعمق دلالة الأسى والمرارة التي يحس بها في أثناء الإبداع, ولينقل الأثر إلى القارئ (المتلقي).

---

(1) الملائكة, نازك: **قضايا الشعر المعاصر**, ص243.

(2) ينظر السابق، ص251.

(3) القاسم, سميح: **الحماسة**, ج2، ص68.

(4) ينظر, السابق, ص 72.

* كتب سميح القاسم قصيدة "دراكولا ليس دراكولا" عام1977, وقد جاء في مقدمتها: هل كان دراكولا بطلاً قومياً؟ أم كان مجرد سفاح مهووس؟.. اسمه في رومانيا فلادتسيبش, وتسيبش هذه تعني صانع الخوازيق, وقد لازمته هذه التسمية منذ أقدم على خوزقة الوفد العثماني الذي جاء ليفاوضه في أمر الحرب الدائرة بين السيطرة العثمانية والإرادة الرومانية. ... كان قاسياً وعنيفاً مع المحتلين واللصوص والتجار والمنحرفين ولكنه في نهاية الأمر كان نزاعاً إلى تحرير بلاده وشعبه من الاحتلال والفساد ولذا فهو يستحق أن يرد له اعتباره بعد أكداس الأساطير الرهيبة التي انصبت على اسمه وتاريخه...إن تشويه سمعة المناضلين من أجل الحرية مسألة قديمة جداً وعصرية جداً في آن, وعلى سبيل المثال فإن الهولنديين الذين ناضلوا ضد الاحتلال الإسباني نعتوا بالشحادين وأخيراً نعت الفلسطينيون الذين ناضلوا ضد الاحتلال البريطاني بالمشاغبين وهاهي الصهيونية تنعت رجال المقاومة الفلسطينية بالمخربين.. من هنا كانت حساسيتي لشخصية دراكولا وما أحاط بها, ومن هنا كان انبثاق هذه القصيدة.

وتختلف دلالة التكرار بحسب السياق وموقع التكرار في المقطع الشعري، ففي حين تكـــون في بداية المقطع ذات دلالة تنبيهية, تسهم في نهايته بما تضفيه من دلالـــة موســـيقية وجـــرس موسيقي يشكل نهاية المقطع وبداية مقطع جديد, كقوله:

دراكولا الأيامِ الملتهبة
ذاقَ وسمعَ وأبصر
ليس كثيراً لكنْ أكثر!

...

ويقول في نهاية مقطع آخر
دراكولا وحدَه
عرقَ* وسمعَ وأبصر
ليس كثيرًا... لكن أكثر ![1]

ويكرر الشاعر عبارة "عشنا والله وشفنا"[2], وهي تعبير معـــروف فـــي اللهجـــة الشـــعبية الفلسطينية، له دلالاته الساخرة والتهكمية على واقع معين يعيشـــه الشـــعب الفلســـطيني تحـــت الاحتلال. وقد استخدم القاسم اللهجة المحكية ليعمق ما تحمله العبارة المكـــررة مـــن ســـخرية. وهناك عبارات يكررها الشاعر في القصيدة ذاتها, ليؤكد موقفه من هذا العالم الذي وصفه بأنـــه مقلوب، ولينقل الإحساس بالمرارة الممزوجة بالتحدي للمتلقي.

3- تكرار البيت أو الأبيات الشعرية:

ظهر هذا النوع من التكرار في قصائده العمودية مرات عدة, منها تكرار بيتين بشكل يـــوحي بكونهما لازمة في قصيدة "هكذا تكلم العم هو"[3] والبيتان هما:

"والعمُّ هو" يتكلَّمُ : صلّوا عليه وسلّموا
قال اسمعوني أيُّها الناسُ ! انهضوا وتفتنموا![4]

---

* هكذا وردت في المصدر, ويدل السياق على أنها ربما تكون" عرف"

(1) القاسم, سميح: **الحماسة**, ج2, ص77.

(2) ينظر, السابق, ص62.

(3) القاسم, سميح:**الحماسة**, ج1, ص58.

(4) ينظر, السابق, ص59.

فقد كرر الشاعر هذين البيتين ثلاث مرات، وهو في تكرارهما يقسم القصيدة إلـــى مقـــاطع مختلفة، ويؤكد على إبراز دور هذا القائد (هوتشي منه) في الثورة الفيتنامية والتحريض عليها. ويضفي الشاعر نوعاً من القداسة على دور هذا القائد ليبين العلاقة الإنسانية بين القائد والإنسان, والنبي والإنسان. فالتكرار يسهم في بناء القصيدة, كما يسهم أيضاً بكونه تقنية إيقاعية.

ويكرر الشاعر أبياتاً مختلفة في قصيدة (أغلى الهدايا)[1]، والأبيات هي:

أمي وأختي وابنتي وحبيبتي ورفيقتي في الدربِ والآمالِ

هل تقبلينَ هديّةً من شاعرٍ ملكَ الوجودَ سوى حطامِ المالِ

نبّشتُ عن أغلى الهدايا لم أجِدْ إلا هديةَ ثورتي ونضالي![2]

وقد غير الشاعر بعض الألفاظ في هذه الأبيات, ففي البيت الثاني أصبحت الشطرة الأولى" وتقبليها بالرضا من شاعر"؟ وهو يعبر عن قلقه إزاء هذه القصيدة ومدى قبول المرأة لهـــا فـــي عيدها ؟ لكنه عندما يتيقن من ذلك بدأ البيت بفعل الأمر لإدراكه قبول الهدية في عيون الأمهات, هذا من ناحية, ومن ناحية أخرى فإنه يحقق عنصر المفاجأة بما له من أثر فـــي إثـــارة انتبـــاه القارئ من خلال التغيرات التي يجريها على البيت أو العبارة. وكرر الشاعر بيتاً واحـــداً فـــي قصيدة (مارش للعلم الأحمر)[3], وهو قوله:

علمُ الشيوعيينَ.. أيّةُ خرقةٍ تبقى, غداةَ يهزّهُ الأحرارُ ؟[4]

كما كرر بيتاً آخر في قصيدة "عزم المطارق والمناجل"[5], ثلاث مرات:

فتقحَّموا الصعبَ العصيبَ تقحّموا بالرايةِ الحمراءِ.. يا عمّالُ! [6]

---

(1) القاسم, سميح: **الحماسة**, ج2, ص81.

(2) ينظر, السابق, ص81, 82.

(3) ينظر, السابق, ص 38.

(4) ينظر, السابق, ص38.

(5) القاسم, سميح:**الحماسة**, ج1, ص45.

(6) ينظر, السابق: ص46.

ويدل تكرار هذه الأبيات على تعاطف الشاعر مع مضمونها، ويكشف عن الأثر النفسي لهذا المضمون في ذاته، فهو يلجأ للتكرار لحفر الأثر والإحساس في المتلقي, كما استقبله هو نفسه في أثناء تشكيل التجربة الشعرية.

ويلجأ الشاعر للتكرار عندما يلح عليه المضمون، وتلح عليه الصورة المكررة. ولا شك أن الدهشة والتوتر لها علاقة بالمكرر الذي يتملك ذات الشاعر، فيبرزه بشكل واضح وجلي في العمل الشعري.

استلهام التراث

يرى بعض الباحثين أن القصيدة العربية المعاصرة تتشكل في إطار المزاوجة بين الواقع والتراث[1], وما بينهما من علاقة جدلية لها حضورها في القصيدة, لا من حيث تقاليدها الفنية وحسب, بل من حيث تمثلها للتراث, فقد "أحس الشاعر المعاصر بمدى غنى التراث وثرائه بالإمكانات الفنية, وبالمعطيات والنماذج التي تستطيع أن تمنح القصيدة المعاصرة طاقات تعبيرية لا حدود لها"[2]. وقد أصبح التراث "ضرباً من الرؤيا الفنية يقوم فيه الحس التراثي مقام الرصد التاريخي، ويتجلى فيه "ما كان" بمثابة نبوءة أو حدس "بما يكون"[3]. وهذا يعني أن التراث يقصد للدلالة على التواصل بين ماضي الأمة وحاضرها من ناحية, كما تشكل أحداثه وشخصياته ورموزه "أحد مصادر الإلهام الرئيسة التي لا يستطيع أن يفلت منها أديب"[4] من ناحية أخرى.

وقد استلهم شعراء الأرض المحتلة تراث أمتهم في شعرهم, لما يمثله من مخزون يغني نصوصهم, ويعمق ارتباطهم بماضي وطنهم. والتراث يكتسب أهمية خاصة عندهم لأنه يتعرض لمحاولات الطمس التزوير, و"يأخذ معنى إضافياً ومحدداً وناصعاً... في مواجهة الغزوة الثقافية الصهيونية على تراثنا الوطني, وثقافتنا العربية بعامة, وفي مواجهة الغزوة الثقافية الصهيونية

---

(1) وادي, طه: **جماليات القصيدة المعاصرة**, ص7.

(2) زايد, علي عشري: **استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر**, منشورات الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان, طرابلس, ج.ع. ل. ش. أ.ط1, 1978, ص18.

(3) أحمد, محمد فتوح: **واقع القصيدة العربية**, ص 148,147.

(4) وادي, طه: **جماليات القصيدة المعاصرة**, ص55.

وطمس الثقافة الوطنية, وانتحال تراثنا العربي بخاصة"[1], وقد تعرض تراث الشعب الفلسطيني وماضيه وحاضره لمحاولات الاستئصال والتزوير, ولذا فقد كانت نماذجه وما يحويه من الوقائع والأحداث والرموز مصدراً ثرّاً لهم, يتمثلونه في شعرهم, ويوظفونه "فنياً للتعبير عن التجارب الشعرية المعاصرة"[2]. ويضفي التراث السحر والسطوع على الصورة الشعرية ويغنيها من خلال المزج بين الرؤيا الفنية المعاصرة ومصدرها التراثي المستقر في الذهنية البشرية.

وقد اكتسب استلهام التراث عند شعراء الأرض المحتلة أهمية إضافية لما يتسم به من إثبات العلاقة الوجدانية والتاريخية بين الإنسان وأمته وأرضه، وهي علاقة مستهدفة في صميمها من الاحتلال، الأمر الذي يفرض عليهم صونها والحفاظ عليها، فهي تعادل جذورهم الممتدة في الزمان والمكان، وتشكل مظهراً أساسياً من مظاهر وجودهم وبقائهم واستمرارهم.

ويعد سميح القاسم أحد هؤلاء الشعراء الذين استلهموا تراث الأمة العربية وتجاوزوه إلى تراث غيرها من الأمم, إذ شكل الموروث الإنساني مصدراً فكرياً وثقافياً وفنيّاً له.

وقد تنوعت مصادره التراثية وتعددت فشملت الموروث الديني والأدبي والتاريخي و الموروث الشعبي من أساطير وحكايات وأمثال شعبية، إذ استلهم منها ما يشف عن حالته الشعورية (النفسية), وما يشي بتفاعله مع واقعه تفاعلا شديداً ينم عن أصالة في الانتماء, وثراء في الثقافة، وقدرة على المزج بين الماضي والحاضر. فهو يتوحد مع التراث الذي يبرز موقفه من الحياة ونظرته لها من خلال ما يستلهمه منه، ويسقط ما فيه من إشراقات على واقع شعبه وأمته حتى يبرز الماضي بما فيه من بؤر مشرقة أو مظلمة، إيجابية أو سلبية، ليلقي الضوء على الواقع، ويكشف جوانبه المختلفة، ويعمق الدلالات لدى المتلقي، فضلاً عن إسهامه في بناء القصيدة. وفي ما يلي أبرز مصادر التراث التي اتكأ عليها سميح القاسم، وأسهمت في بناء تجربته الشعرية وتشكيل صوره الفنية.

---

(1)سالم, حلمي: **الشنفرى الفلسطيني لسميح القاسم**, أ.ك. مج7, ص316, 317.

(2) زايد, علي عشري: **استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر**, ص30.

1.- التراث الديني

استلهم القاسم التراث الديني, واستقى مادته من الكتب السماوية الثلاثة, إذ "تعد كتب الأديان الثلاثة, القرآن والتوراة والإنجيل, رافداً مهماً من روافد التجربة الشـعرية... لـدى الشـعراء الفلسطينيين"[1], كما استلهم القصص والأساطير القديمة, وما تضمنته من رموز تعبيرية إيحائيـة يكشف من خلالها مواقفه وما يعانيه من مرارة وقهر مستهدفاً بذلك تفسـير الواقـع وتوضـيح معالمه بأساليب تعبيرية أكثر قدرة على التأثير من الوصف المباشر[2]. وقد شكلت هذه القصص المستمدة من سير الأنبياء وغيرها عنصراً من عناصر البناء الفني في قصيدته, كمـا شـكلت, أيضاً, وسيلة توسل بها الشاعر للتعبير عن إحساسه بثقل وقع الحاضر الذي لا يقل ألماً عمّا ألـمّ بالأنبياء في أثناء قيامهم بواجباتهم تجاه الإنسانية, "فكل من النبي والشاعر الأصيل يحمل رسالة إلى أمته, والفارق بينهما أن رسالة النبي سماوية, وكل منهما يتحمل العنت والعذاب في سـبيل رسالته ويعيش غريباً في قومه محارباً منهم أو في أحسن الأحوال غير مفهوم منهم"[3].

ولذا فقد كانت النبوة مصدر إلهام أفاد منه الشاعر, إذ عمّق رؤيتـه للحيـاة بمزجـه بـين المتباعدات بالزمان والمكان، وقد انطلق من مهمة النبي الذي حمل رسالة سماوية تستهدف إنقاذ البشرية من الجهل والظلام لتصوير واقع فلسطين التي ما زالت "مروج القمح فيها تروى بالدم", يقول:

كم نبيٍّ أورثَ الناسَ نبيّا

"علّمَ الإنسانَ ما لم يعلم"

ومروجُ القمحِ ما زالت تُروّى بالدم

---

(1) موسى, إبراهيم نمر: **آفاق الرؤيا الشعرية**, (دراسات في أنواع التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر), وزارة الثقافة, رام الله, 2005, ص69. وكذلك, ينظر, استيفان, فيلد: اليهودية والمسيحية والإسلام في الشعر الفلسطيني, ت. عادل الأسطة, **مجلة الكاتب المقدسية**, ع 147, أيلول, 1992, ص27.

(2) مفيد, رماح: **حوار مع سميح القاسم**,jehat-com-mht ص4, يقول سميح: "من دون شك أن استعمال الرموز التراثية سواء الدينية أو القومية تساعد النص الشعري والأدبي بشكل عام في التوغل في ذات المتلقي وفي ترسيخ الفكرة وفي إيصال رؤية من دون شك".

(3) زايد, علي عشري: **استدعاء الشخصيلت التراثية في الشعر العربي المعاصر**, ص97.

ويلُ هذا الكونِ

... ما زالَ شقيّا ! [1]

فهو يستخدم النص القرآني الدال على طبيعة المهمة التي قام بها الأنبياء لتحقيق السعادة البشرية وتبليغ الرسالة السماوية. وعلى الرغم من توارث الأنبياء بعضهم بعضاً, وتبليغهم تعاليم رسالاتهم السماوية لبني البشر, إلا أنه ما زال على الأرض من لم يفد شيئا من تعاليم الأنبياء، ويجحف بحق الإنسانية في فلسطين، ويسفك دماء أبنائها, وهو بذلك يلقي الضوء على سياسة الاحتلال وممارساته بحق الشعب الفلسطيني.

ومن القصص التي استلهمها الشاعر في قصائده, قصة "قابيل وهابيل" و "يأجوج ومأجوج"[2], كما استلهم القصص الدينية مثل قصة "النبي يوسف" – عليه السلام–، وقد ألحّت عليه هذه القصة, فتكررت في شعره كلمة "الجب" التي رمز بها لفلسطين المحاصرة, يقول:

حرموني طفلاً حليبَ رضاعي ورموْني في جبِّهم واستكانوا[3]

وإذا كان الشاعر قد أشار إلى هذه القصة للدلالة على ما يعانيه شعبه تحت الاحتلال, فإن هناك أمراً لافتاً, وهو تشبيهه أحد الشعراء الشيوعيين العبريين بالنبي يوسف، إذ اتخذ من هذه القصة أساساً لبناء القصيدة فنياً، حين لجأ إلى الحوار والبناء الدرامي لكشف ما تعرض له هذا الشاعر في حياته من العسف والإهمال المتعمد من المحتلين, يقول:

– من أينَ أتيتم في هذا الليل ؟

– جئنا من أرضِ الجوع

– ماذا تطلبُ أنفسُكم ؟

– شيئاً من حنطةِ مولانا لأخينا النائم

تحتَ سماءِ الموت

– أينَ أخوكم ؟

---

(1) القاسم, سميح: **أغاني الدروب**، ص26.

(2) القاسم، سميح: **الحماسة**, ج3، ص 19وما بعدها.

(3) ينظر, السابق, ص 9.

- في ذمّةِ والدنا المقعدِ في ركنِ البيت [1]

إلى أن يقول:

وانهضْ يا يوسف
انهضْ واشهدْ إخوتك المحتفلين بموتك
انهضْ واسمعْ
صرخةَ طفل
شهقةَ مدفع
انهضْ يا يوسف[2]

فهو يستخدم القصص الديني، ويسقطه على واقعه لتعميق الدلالة على الأسى والألم الإنساني، ويتخذ من هذه القصة بالذات نموذجاً لتصوير مأساة هذا الشاعر لتوضيح بعض معالم واقع الاضطهاد والكذب الذي يتميز به المحتلون. وقد تكرر بناء قصائده من خلال أحداث هذه القصة، في قصيدة "طفل يعقوب" [3].

ويستلهم الشاعر قصة عيسى-عليه السلام- وما ألمّ به من الآلام على أيدي اليهود لتصوير مأساة الشعب الفلسطيني, فواقعه الفلسطيني المصلوب على أعواد مشانق الاحتلال شبيه بما تعرّض له هذا النبي في حياته.

وهذا ما فعله الشاعر حين استلهم أقوال الرسول العربي- صلى الله عليه وسلم- بعد نزول الوحي عليه, وطلب من خديجة - رضي الله عنها- أن تدثره, فقد استخدم الشاعر اسم "خديجة" ليضفي القداسة على ما يقوم به الشعر من مهمات إنسانية.يقول:

ناديتُ خديجةَ حزني لتزملَني, لم تسمعْني
لكني أبصرت[1]

وقد اقتبس الشاعر في قصائده بعض الآيات القرآنية, واستلهم النسق القرآني[2] فيها, كما في قصيدة "ضوء جديد للقصر العتيق" التي بدأها بقوله:

---

(1)القاسم, سميح:**الحماسة**، ج3, ص54.
(2) ينظر, السابق, ص55.
(3) القاسم, سميح: **أغاني الدروب**، ص104.
(1) القاسم, سميح:**الحماسة**، ج2, ص93.
(2) توما, إميل: **بعد المراثي تأتي نبوءة سميح القاسم**,أ.ك. مج7, ص44.

ل..ن..

بسمِ الثمرِ السافرِ والجذرِ المكنون

بسمِ ترابِ الأرضِ وبسمِ سرابِ القمر[1]

وكذلك القصيدة التي تحمل عنوان "قصيدة دينية" والتي قدم لها بمقدمة انتهى فيها نسبه إلى" القرمطي الموحد رضي الله عنه"[2]، وبدأ الشاعر هذه القصيدة بقوله:

بسم الله

ورسول الله

وكتاب الله

يا عمال العالم

اتحدوا ![3]

ويتقمص الشاعر دور النبي إذ ينهي القصيدة بآية قرآنية للإيحاء بقداسة القصيدة ودورها الإنساني, يقول:

ها أنذا أكملتُ عليكم دينكُم اليوم

وأتممتُ عليكم نعمةَ ثورتكم

فاتحدوا واتحدوا واتحدوا ! [4]

ويدل هذا التناص على تشابه المهمات الشعرية والثورية والدينية في رأيه. ويتغير أسلوب الشاعر في استلهامه التراث الديني حسب الحالة النفسية والسياق الشعري والمعطيات الواقعية, فهو يضفي مسحة من القداسة على الثورة الحقيقية التي تمثلها الطبقة العاملة مستخدماً بعض الإشارات الدينية ذات الدلالة، يقول:

يدُكُم عصا موسى، على ضرَبَاتِها تلجُ الشعوبُ صراطَها وتنالُ[1]

---

(1)القاسم, سميح:**الحماسة**، ج2, ص87.

(2) القاسم, سميح: **الحماسة**, ج3, ص75.

(3) ينظر السابق, ص 75.

(4) القاسم, سميح:**الحماسة**، ج2, ص93.

(1) القاسم, سميح: **الحماسة**, ج1, ص46.

فهو يصور قدرتها على الفعل الثوري الـذي يسـتهدف تغييـر الأوضـاع الاجتماعيـة والاقتصادية, ويستدعي ذلك "عصا سيدنا موسى" مستخدماً إياها في بنائه الشعري للدلالة علـى عظمة هذه القدرة الثورية وجلالها وقدسيتها. ومثل هذا قوله في الثورة البلشفية:

شقّي صراطَ المدلجينَ ونوّري   أحداقَهم بسنى اللهيبِ المزهرِ
شقّي الصراطَ، فلا تزالُ بدائعٌ   شتّى وراءَ الحالكِ المتكدرِ[1]

وهو يستخدم هذه التعابير لتعميق الدلالة بإنسانية هذه الثورة وعدالتها وقدسيتها فهي تشبه– حسب تعبيره– الصراط المستقيم التي توصل إلى الجنة (فلسطين). وكثيراً ما وصـف الشـاعر فلسطين بالجنة والفردوس, لما تحمله هذه الألفاظ من الدلالات الدينية التي توحي بقداسة العلاقة بين الفلسطيني وأرضه. وقد أفاد الشاعر أيضاً من التوراة في بناء قصيدته، يقول:

يهوشع مات
فلا تستوقفوا الشمسَ ولا تستمهلوا الغروب
سورُ أريحا شامخٌ في وجهِكم إلى الأبد
يا ويلكم ! يا ويلكم!
سرعانَ ما تغوصُ في أعماقكم
أظافرُ الغروب
يهوشع راحَ.. ولن يؤوب
يهوشع مات!![2]

و"يهوشع هو اللفظ الآخر الذي يقصد به الشاعر يشوع بن نون القائد العسـكري اليهـودي الذي عبر الأردن من تيه سيناء، واحتل أريحا وحرقها"[1].

ويثير الشاعر انتباه المتلقي إلى أن الاحتلال مهما تشبث بالأرض, (واسـتوقف الشـمس، واستمهل الغروب), فإن مصيره سيكون كمصير يهوشع الذي لن يؤوب، ثم إن الاحتلال يتشبث

---

(1)القاسم, سميح: **الحماسة**, ج1, ص85.
(2) القاسم, سميح: **أغاني الدروب**، الناصرة, ص 70–71.
(1) القاسم, سميح: **أغاني الدروب**, دار العودة, ص 69.

بالمستحيل ليثبت نفسه في فلسطين، ولكن هذا لن يتسنى له مهما يطول الزمن," فالغروب "سيخيم عليهم, وسينتهي أمرهم.

2- الرموز التاريخية:

لجأ الشاعر كذلك إلى التاريخ، يستمد من أحداثه وشخوصه رموزاً لها دلالتها فـــي الواقـــع الراهن, إذ إنها ما زالت تثير في النفس العربية شعوراً بالاعتزاز أو نقيضه, ولا يقصد الشـــاعر هذه النماذج التاريخية القديمة لذاتها, لأن إعادة صياغة النموذج يغرق القصيدة في الماضـــوية, ولا يسهم في الكشف عن الرؤية الشعرية المعاصرة. ولذا فإن استلهامه التاريخ يتمثل في تفاعل رموزه القديمة مع الحاضر بهدف إنارة الواقع والتعبير عن إحساسه إزاء أحداثـــه المعاصـــرة, وإغناء معانيه وصوره بقصد التأثير في المتلقي وتعميق الفضاء الدلالي للقصيدة. فالشاعر ينبش في أحداث التاريخ عما يمكن أن يسهم في بناء قصيدته عبر امتزاج العناصر الواقعية بالعناصر التراثية كإطار مرجعي لقصيدته, ويبحث فيه, وينقب في صفحاته عن الرموز التي تثير المخيلة, وتجلو معالم الواقع. وليس من الضروري أن تكون أحداث التاريخ أو شخصياته إيجابيـــة حتـــى تلح على الشاعر, وذلك لأن الهدف ليس الحدث في ذاته، وإنما الكشف عن دلالاته وعما يرمـــز إليه في واقع شعبه وأمته. ومن ذلك قوله:

هي أمُّ الخلود, أُزْدٌ بنوها　　　وانسبوها.. سينبري عدنان[1]

فالشاعر يستحضر هذه الأسماء "الأزد" و"عدنان" للدلالة على عروبة أرض فلسطين التـــي يسعى المحتلون لتهويدها، وهي بدورها تعبر عن عمق الجذور العربية وامتدادها فـــي التـــاريخ العربي القديم، كما تنبري للدلالة على قوة أبناء الشعب الفلسطيني، إذ أن قبيلة الأزد لها تاريخها العظيم في الجاهلية, كما أنها قامت بدور هائل في تحقيق التوازن الاجتماعي السياسي في جنوب العراق في العصر الأموي, فالشعب الفلسطيني له جذوره التاريخية الممتدة في عمق الأرض.

---

(1) القاسم, سميح: **الحماسة**، ج3, ص6.

وكما استخدم الشاعر هذه الرموز المشرقة, فإنه استخدم كذلك, رموزاً لها إسهاماتها في إضعاف المجتمع العربي في الجاهلية والإسلام, ومثال ذلك قوله:

أملوك الطوائفِ الغبرِ مهلاً   بعد عبسٍ ستبتلي ذبيانُ [1]

وكذلك قوله:

وحدتنا المأساةُ قلباً وكفاً   أينَ قيسٌ منا وأينَ يمانُ؟[2]

فهو يستخدم "ملوك الطوائف" بصفتهم رمزاً له دوره البارز في ضياع الأندلس, ويطلقه على هؤلاء الذين يمارسون السياسة نفسها في الظروف الراهنة, كما يستخدم "عبساً وذبيان" للدلالة على الاقتتال الداخلي الذي أضعف الأمة العربية, وسهل دخول الأعداء إلى أرضها. والأمر ذاته ينطبق على إيحائية استحضار رمز القيسية واليمنية وما استفحل بينهما من الصراع في العصر الأموي، وهو لا يريد أن ينبش في الماضي من أجل تسجيل أحداثه, وإنما يتغيا من هذه الرموز تسليط الأضواء على الدور الذي تقوم به القيادات العربية في الوقت الحاضر, والتنبيه والتحذير مما يمكن أن يلحق بهم وبدويلاتهم نتيجة هذا الصراع. فهو "يلتفت إلى التاريخ ويقرأ صفحاته المختلفة لعل أحداث التاريخ أن تقدم إليه أضواء تكشف له سر مأساته.. لعله يرى في التاريخ نموذجاً لهذه المأساة ولعله يرى أخيراً كيف يمكن أن تنتهي هذه المأساة"[3].

وتشي هذه الرموز بدلالات واضحة على ما يتسم به الوضع العربي من الترهل والاقتتال الداخلي, وهي بدورها تسهم في جلاء العالم الداخلي للشاعر, وتكشف موقفه وما يختزنه من أسى وألم ورفض وتمرد, فالرموز التاريخية وغيرها لها دلالاتها العميقة، وهي تؤثر في النفس الإنسانية أكثر مما يؤثر الكلام المباشر " لأن التعبير الرمزي يضفي على الشعر قوة تعبيرية هائلة، ويعمق الإحساس لدى المتلقي بسطوع الدلالة والمعنى, ويثير في نفسه إحساساً بشاعرية

---

(1)القاسم, سميح: **الحماسة**, ج3، ص12.

(2) ينظر, السابق: ص13.

(3)النقاش, رجاء: **أدباء معاصرون**, ص273.

اللغة الرمزية"[1], فالإنسان لا يتعامل مع الحقائق في الشعر بقدر ما يغذي عواطفه بما تثيره الرموز بقدرتها التعبيرية الإيحائية.

ويستخدم الشاعر عبارة الرسول الكريم –صلى الله عليه وسلم– عندما قال لحسان بن ثابت " اهجهم ومعك روح القدس"، فهو يضفي صفة الكفر بمصالح الأمة على هؤلاء القادة الذين شبههم بالمشركين وشعرائهم، ولذا فهو يخاطبهم قائلاً:

أهجوكم مقروحاً من شدة غضبي
أهجوكم محروقاً بعذاب العرب
أهجوكم بسم الله وبسم رسول الله
ومعي روح القدس[2]

وفي القصيدة ذاتها يوجه الشاعر سهام نقده لأولئك الذين خانوا مصالح الأمة العربية، ولاذوا بالصمت، فاستعان بأحداث التاريخ متخذاً منها رمزاً موحياً، وهو "قضية التحكيم بين علي ومعاوية", فألقى من خلالها الضوء على أحداث الحاضر التي اتخذ منها البعض وسيلة للتهرب من الواقع، تماماً, كما فعلت بعض الحركات الإسلامية إزاء هذه القضية، ولكن الشاعر يؤكد موقفه مما يجري برفضه والثورة عليه, يقول:

أرفض مسألة التحكيم المبكي
أرفض تكتيك أشاعرة الأيام السوداء
لا حكم لغير الشورى[3]

كما يتخذ الشاعر من الردة وسيلة تعبيرية لتصوير الواقع الفلسطيني بعد النكبة, فالصمت العربي إزاء اغتصاب فلسطين, يشبه استعادة بعض القبائل العربية لمجد الأصنام معلنة ردتها وخروجها من إطار الوحدة السياسية الاجتماعية التي تمثلها الخلافة أو الدولة الإسلامية, فهو يرى أن واقع شعبه المشرد ووطنه المحتل, وقيام دولة الاحتلال بمحو آثار العروبة في فلسطين

---

(1)إسماعيل, عز الدين: **الشعر العربي المعاصر**, قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية, ص216.

(2) القاسم, سميح: **الحماسة**, ج3, ص89.

(3) ينظر, السابق, ص87.

يستدعي صورة مماثلة من الماضي, وهي الردة. وتقوم العلاقة بين الصورتين على الرمز, إذ إن كلتيهما تبعث الأصنام من جديد, وتتمثل الأصنام الجديدة بالاحتلال, يقول الشاعر:

" محمد ماتا

والله حيٌّ لا يموت "

والردة الحمقاء, لا.. لن تبعث(اللاتا)![1]

ويستهدف الشاعر ما تحمله هذه الصورة من أثر دلالي على الحاضر بتسليطها الضوء على طبيعة الاحتلال, وتشويهه معالم التاريخ المعاصر, تماماً, كما شوه المرتدون في الماضي ملامح التاريخ الإسلامي المشرق, وتجاوز ذلك إلى استشراف المستقبل من خلال معطيات الماضي, فليس ما ينتظر الاحتلال بأقل مما أصاب الأصنام, كما أن مصير القبائل المرتدة في الحاضر هو ذاته مصير المرتدين في الماضي. وتقترن الأصنام في شعر القاسم بالاحتلال, ولذا فإن رغبته في التحرر من المحتلين تتجسد في هزيمة الأصنام وتحطيمها, يقول:

هذا صباحٌ .. سادنُ الأصنامِ فيه سوفَ يُهزمْ
والبعلُ .. والعزّى .. تُحطّمْ[2]

3- التراث الأدبي العربي

حدّد القاسم موقفه من التراث الأدبي العربي في قصائده المختلفة, فهو يعدُّه المنبع الثر الذي ينهل منه, ويستلهمه في شعره. ولذا عدّ نفسه امتداداً لتلك القمة العربية الشامخة المتمثلة بأبي تمام حين قال " لست امتداداً لأبي تمام فحسب, ففي الطريق الطويل من منزل أبي تمام إلى منزلي شربت من آبار كثيرة, وشاركت شعوباً كثيرة زادها ولبوسها ولغاتها وأشعارها, ويا أبا تمام يريدني البعض أن أستبدلك بالسيد*المحترم ت.س. إليوت, وخسئوا .. فلا أنت بالعبء الملول, ولا إليوت بقادر على المعيشة في بيئتي ومناخي"[1]. وقد استلهم القاسم الرموزَ الأدبية,

---

(1) القاسم, سميح: **أغاني الدروب**، ص72.

(2) ينظر السابق، ص16.

* هكذا وردت في المصدر, ويقصد الشاعر العكس تماماً كما يفهم من السياق.

(1) القاسم, سميح: **الحماسة**, ج1, ص11,10.

مثل الشنفرى[1] والمتنبي وغيرهما, ووظف صوراً من التراث الشعري العربي ومعانيه في قصائده, واتخذ منها أقنعة ينفث فيها ما يشي بمعاصرتها حيناً, وثباتها في أعماق التاريخ حيناً آخر وفي هذا دلالة على الاتصال المستمر لحركة الشعر العربي ومسيرته عبر العصور المختلفة، لا من حيث التقاليد الفنية المتمثلة بالوزن والقافية وحسب، بل من حيث تلك المعاني والصور التي تشكل عناصر بارزة في مراحله المختلفة. كما تدل أيضاً على الجذور العميقة التي تصل الحركة الشعرية المعاصرة بأعماق التراث الشعري العربي. ويشكل التواصل مع التراث وتوظيفه في القصيدة المعاصرة "علاقة حلولية متبادلة بين زمنين: الماضي والحاضر, لا يحضر فيها الماضي باعتباره مصدراً من مصادر الاحتذاء والتقليد والتكرار, بل باعتباره مصدراً للابتكار والتجديد والدهشة حيث تعاد صياغة النص الشعري الموروث وفق رؤيا جديدة معاصرة, وتفتح له آفاقاً واسعة من التأويل والكشف"[2] .

وقد تجلّت هذه الظاهرة في الشعر الفلسطيني بعامة وفي شعر القاسم بصفة خاصة, حين استلهم الشعر العربي القديم والحديث, ووظفه توظيفاً يكشف من خلاله أبعاد الواقع, ويضيء جوانبه. فقد عدّ المتنبي واحداً من العائلة[3] يشاركه في نسبه الذي ينتهي إلى القرامطة[4], ووظف تراثه الشعري واستلهم بعض معانيه التي تلقي الضوء على معاناة شعبه وحال أبناء أمته العربية، فقد ألحّت عليه صورة أبي الطيب التي صوّر بها حال المصريين في أثناء حكم كافور الإخشيدي في قوله:

---

(1) القاسم, سميح: **جهات الروح**, ص5 وما بعدها, فقد كتب قصيدة "انتقام الشنفرى" التي ضمّنها أبياتاً من لامية العرب وغيرها من شعر الشنفرى, ففي النشيد الأول ورد مطلع اللامية:

أقيموا بني أمي صدورَ مطيِّكم فإني إلى قومٍ سواكم لأميَلُ

كما وردت هذه الأبيات في النشيد الثالث:

فإلا تزُرْني حتفتي أو تلاقني أمشّي بدهوٍ أو عذافِ بنوَّرا
أمشّي بأطرافِ الحَماط وتارةً ينفضُّ رجلي بسبطاً فعصنفرا
أبغّي بني صعبِ بنِ مرٍّ بدارِهِم وسوفَ ألاقيهِم إنْ اللهُ أخّرا
ويوماً بذاتِ الرس أو بطنِ منجلٍ هنالِكَ نبغي القاصيَ المتغوِّرا

(2) موسى, إبراهيم نمر: **آفاق الرؤية الشعرية**, ص129.

(3) طه, المتوكل وآخرون: **لقاء مع سميح القاسم**, الشعراء, شتاء 1999, ص144.

(4) ينظر, السابق, ص144, وينظر, القاسم, سميح: **الحماسة**, ج3, ص79.

نامت نواطيرُ مصر عن ثعالبها   فقد بشمنَ وما تفنى العناقيد[1]

يقول القاسم:

النواطيرُ في بلادي نيامٌ   فاشهدي ثعلبَ العناقيدِ راتع[2]

إن تشابه الحالين في ماضي الأمة العربية وحاضرها قد ألحّ على الشاعر, فوجد في تعبير المتنبي وصورته التي رسمها لها في الماضي ما يفي بغرضه في توضيح الصورة الراهنة وإبراز معالمها مستخدماً الرمز القديم بإيحاءاته المختلفة لتعميق الدلالة, وتفعيل دورها في تنبيه المتلقي والتأثير فيه. وحوّر الشاعر في بعض ألفاظه لأن الأهمية لا تكمن في اللفظة وحدها, وإنما تكمن في الدلالة التي شحنتها, ومنحتها السطوع والتوهج في بيت القاسم, فهو يستخدم الجملة الخبرية التي تؤكد حالة السبات العميق الذي يغطُّ فيه النواطير, كما يستخدم فعل الأمر " اشهدي" الذي يعادل إحساسه العارم بالمرارة والتوق للخلاص. وقد استلهم الشاعر المعنى عينه في قصيدة" ودم الشهيد رسالة نبوية", إذ يقول:

يا كفر قاسم .. عزَّ جرحٌ ناغرٌ   في صدرِك العاري وعزَّ البلسمُ
ومَنْ الأولى تركوكَ صدراً عارياً   ومَنْ الأولى سفكوا دماءَك من همُ
أهمُ الغلاظُ الغبرُ غلَّ غليلُهم   أهما يدايَ..؟ سألتُ لكن أعلمُ
قست الثعالبُ, والكرومُ مباحةٌ   وقسَا نواطيرُ الكرومِ النوَّمُ[3]

فقد وظّف القاسم "الملفوظ الأدبي للمتنبي... حيث تعبر الذات الشاعرة من خلاله عن علاقة مشابهة بين حالة مصر, التي يسرق خيراتها الثعالب/ العبيد من جهة, وحالة فلسطين التي سرقها الثعالب/ الاحتلال من جهة أخرى, وبهذا نكون أمام تجربتين مختلفتين زمنياً, لكنهما متشابهتان دلالياً"[1]. وفعل الشاعر الشيء ذاته حين استحضر كنية كافور التي وردت في قول المتنبي:

---

(1) المتنبي, أحمد بن الحسين: **ديوان المتنبي**, دار الجيل, بيروت, ص507.

(2) القاسم, سميح: **الحماسة**، ج1, ص63.

(3) القاسم, سميح: **الحماسة**، ج3, ص68.

(1) موسى, إبراهيم نمر: **آفاق الرؤية الشعرية**, ص139.

أبا المسكِ ذا الوجهُ الذي كنت تائقاً   إليه وذا اليومُ الذي كنت راجيا[1]

يقول القاسم:

وأبو المسكِ سادرٌ في الخيا (م) ناتِ وفينا يفتِّحُ العميانُ![2]

فقد أطلقها الشاعرعلى السادات للتعبير عن موقفه السياسي كغيره من شعراء العرب المعاصرين الذين استغلوا "موقف المتنبي من كافور وحملوه بالكثير من الدلالات السياسية"[3]. ويرى إبراهيم نمر موسى أن حضور شخصية المتنبي تعدُّ "وسيلة مزج الشاعر الفلسطيني من خلالها بين تجربتين, وتواصل معها, واستنطق ملفوظها الشعري, مما أضفى في كثير من الأحيان قوة تأثير إضافية على صوت الشاعر المعاصر, وأصبحت قصيدته تعج بأصوات لها مجدها الشعري, وبريقها الابداعي"[4] .

وهكذا يتداخل التناص في بنية القصيدة مع التاريخ، كما يتداخل مع الشعر العربي حاملاً دلالات مختلفة من شأنها أن تفاجئ المتلقي, وتثير انتباهه. ومثل هذا ما نراه في قول الشاعر:

أطلقت للأسرار كوكب فكرة   إنسية فانجابت الأسرارُ[5]

متأثراً ببيت البارودي الذي يقول فيه:

وإني إذا ما الشكُّ أظلمَ ليلهُ   وأمست به الأحلام حيرى تشعّبُ
صدعتُ حفافَيْ طرّتيهِ بكوكبٍ   من الرأيِ لا يخفى عليهِ المغيّبُ[6]

إن فكر "لينين" الذي يتسم بالدقة والصحة والوضوح حسب رأي الشاعر, قد استدعى قول البارودي الذي يفخر بنفسه, ويعتزُّ برأيه السديد وقوله الفصل حين تدلهمُّ الأمور وتحار العقول.

4- الأمثال الشعبية:

---

(1) المتنبي، احمد بن الحسين: **ديوان المتنبي**, ص443.

(2) القاسم, سميح: **الحماسة**، ج3، ص15.

(3) زايد, علي عشري: **استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر**, ص 174.

(4) موسى, إبراهيم نمر: **آفاق الرؤية الشعرية**, ص136.

(5) القاسم, سميح: **الحماسة**، ج2, ص40

(6) البارودي, محمود سامي: **ديوان البارودي**، ج1, ضبط وشرح وتصحيح محمود الإمام المنصوري, ص23

استخدم القاسم بعض الومضات التراثية الشعبية التي أسهمت في بناء القصيدة فضلاً عن إسهامها في كشف الواقع وتوضيح ملامحه، يضاف إلى ذلك ما يمثله التراث من تجسيد للهوية الوطنية والقومية التي يستهدفها الاحتلال, ومن أمثلة ذلك استخدامه المثل الشعبي في قصائده. والأمر اللافت حقّاً أنه يحوّر فيه بطريقة تجعله ملائماً لمواقفه من الواقع الذي يعيشه للإسهام في التنبيه, وتوضيح أفكاره وصوره ومعانيه. فهو يصور واقع أبناء شعبه تحت الاحتلال، فيتخذ من المثل وسيلة للكشف عن مواقفه الفكرية والسياسية، مثل قوله:

لسوانا بوسُ الأيدي

وليكن الطوفان[1]

فهو يصور موقفاً مناقضاً لمدلول المثل الشعبي[2], ولكنه يستخدمه بطريقة مخالفة للمألوف, إذ إن الشيوعيين من أبناء شعبه لا يقبّلون أيدي جلاديهم فهم يرفضون التزلف لهم والخضوع لطغيانهم. وقد أراد الشاعر أن يعمق الوعي بهذا الموقف الذي يتميز به رفاقه, ويبرزه من خلال المثل في الوقت الذي يثير التمرد والغضب في المتلقي, ويدفعه إلى التمسك بعروبته المتمثلة بجذوره التراثية, والاقتداء بالمناضلين الذين لا يرتضون الذلّ والهوان. وكرر الشاعر هذا المثل في القصيد نفسها كي يسلط الضوء على مشاعره الذاتية من ناحية, وليكون وسيلة للتنبيه من ناحية أخرى.

ويلح الثل الشعبي على الشاعر فيشبه الاحتلال بالدبور "لا نطلب عسلاً من دبور" [3], وفي هذا المثل دلالة على أن الاحتلال يستولي على كل شيء, ولا يتنازل عما يمكن أن يمنحه للمقهورين والمظلومين, فهو سادر في غيه وضلاله, وبالتالي لا بدّ من النضال والتضحية للحصول على الحقوق التي صادرها المحتلون. وهذا الأمر الذي يستدعي مثلا آخر عرفه

---

(1) القاسم, سميح: **الحماسة،** ج3, ص38

(2) يقول المثل: بوس الأيادي ضحك على اللّحا.

(3) القاسم, سميح: **الحماسة**, ج3, ص32

التراث الشعبي الفلسطيني وهو "قوم ضلوا ما ظلوا"[1], ولذا فإن الشاعر يحدد موقفاً صلباً مــن الاحتلال يجسده في مثل آخر، حيث يقول:

لكنا أبداً

نستنكفُ عن بَوْسِ فمِ الكلب

لن تجدوا فينا أيَّ جبان[2]

فهو يشير إلى المثل الشعبي الذي يحث على الاستكانة والاستسلام[3], ولكن الشاعر يرفض الاستعانة بمضمون هذا المثل أو بالمثل في صيغته المألوفة لأنه لا يبلغ غايته المرجوة والمتمثلة في التحريض، فيحوّر المثل ولا يستخدمه كما هو، لأنه يصور موقف رفاقه الشــيوعيين الــذين يرفضون الذل والاستكانة أمام أعدائهم ويترفعون عن الصغائر, ولذا فهو يفيد من المثل في رسم صورة مشرقة عبر نقيض مدلوله الحقيقي, والصورة تتضح بنقيضها ويزداد أثرها في المتلقي، كما تزداد وضوحاً على مستوى القصيدة. وهذه سمة بارزة في قصائد القاسم، إذ كثيراً ما يحور التراث كي يبرز المعنى الذي يلح عليه. ومنه قوله:

بالكفِّ وبالعينِ

وبالنحرِ وبالصدرِ

نلاطمُ مخرزَكم[4]

فهو يحور بالمثل المعروف[5] تحويراً يغير مضمونه الحقيقي الذي يناقض في الأساس واقع الثورة والتمرد، وهكذا "يفضي توظيف الإشارة (التراثية) بطريقة عصرية إلى تعــديل بنيتهــا التراثية، حتى تبدو في صورة محرفة أو معكوسة"[1], لذا فهو ينفي ما تضمنه المثل ليكسبه بعداً جديداً في الدلالة والتأثير, إذ إن التحوير في حد ذاته, يثير انتباه المتلقي بما يدل عليه من تناقض

---

(1) القاسم, سميح: **الحماسة**, ج1, ص71

(2) القاسم, سميح: **الحماسة**, ج3، ص38

(3) يقول المثل: **بوس الكلب من ثمّو تا توخذ حاجتك منّو**

(4) القاسم, سميح: **الحماسة**, ج3, ص 38, 39.

(5) يقول المثل: **الكف ما بلاطم مخرز.**

(1) أحمد, محمد فتوح: **واقع القصيدة العربية**, ص152.

مع المألوف، خاصة وأن المثل قريب من الوجدان الشعبي، بما يمتلكه من الألفة القائمة بينه وبين أبناء الأمة التي يمثل المثل تراثها، فهو حجة منطقية بما يتضمنه من قوة التأثير والقدرة على الإقناع. وهكذا نجد أن هناك تناصّاً مع التراث الشعبي الفلسطيني في شعر القاسم الذي تضمن أمثالاً أبدعتها العقلية الشعبية الفلسطينية والعربية، مثل:

1) يختلط الحابل بالنابل[1]

2) الرقاصين بعرسين

3) اللعابين على حبلين

4) والخد إذا كان الخد ذليلا [2]

5) لا يعرف الخمسة من الطمسة[3]

ومن هنا يبدو أن التراث قد أسهم في التعبير عن موقف الشاعر من الواقع, كما أسهم في البناء الفني للقصيدة, فالشاعر "الأصيل يشكل القصيدة تشكيلا جمالياً من الواقع الذي يمزجه بما يختزنه في ذهنه من الصور التراثية"[4].

5- الأسطورة :

تعد الأسطورة من مظاهر الشعرية في القصيدة العربية المعاصرة, إذ إنها " تشكل نظاماً خاصاً داخل بنية الخطاب الشعري العربي المعاصر"[5], يتجلى في استحضار الماضي وعناصره التراثية التي تضفي نوعاً من الخصوبة والثراء على الرؤية الشعرية. فالمزج بين العناصر الأسطورية والواقع ما هو إلا محاولة لتعميق الوعي بالواقع وظواهره الاجتماعية والسياسية والفكرية, فالأسطورة "بفعل التطور قد استحالت إلى أخيلة يستمد الشاعر المعاصر

---

(1) القاسم, سميح: **الحماسة**، ج2, ص113.

(2) ينظر, السابق: ص26.

(3) القاسم, سميح: **الحماسة**, ج3, ص24.

(4) السعدني، مصطفى: **في التناص الشعري**، ص 121.

(5) يونس, محمد عبد الرحمن: **الأسطورة في الشعر العربي المعاصر**,
http://www.albayan.co.ae/albayan/culture/2001/page1

رموزه منها ليمنح قصيدته بعداً إنسانياً عاماً".[1] والشاعر بهذا المعنى لا يقصدها لذاتها, وإنما يقصد أثرها في بناء القصيدة وتوضيح دلالاتها وترسيخها في نفس المتلقي.

وقد عمد سميح القاسم كغيره من شعراء العربية المعروفين إلى الغوص في أعماق الماضي، والنفاذ بوعي تام إلى الوقائع الأسطورية يستجليها, ويكسر الوهم الأسطوري, وينزل به إلى الأرض[2]. وهو يتخذ من الأسطورة أقنعة ورموزاً لهمومه ومشاعره وأحاسيسه في تشكيلاتها وتنوعاتها المختلفة, وقد أشار القاسم إلى أنه استخدم الأسطورة كوسيلة للإفلات من الرقابة الصهيونية[3] في البدايات, إذ إنها تحول دون وضوح الدلالة بشكل مباشر, ولكنها تحولت إلى عنصر بارز في بناء القصيدة فيما بعد.

وقد تنوعت مصادره الأسطورية فلم تقتصر على ما عرفته الثقافة العربية, وإنما تجاوز ذلك إلى ما عرفه التراث الإنساني من أساطير. وبرزت الأسطورة في تشكيلاتها وتنويعاتها المختلفة بصفتها أحد عناصر البناء الشعري في قصائده، وتراوح بروزها بين الإشارة المركزة المكثفة والتلميح تارة، واستخدامها كخلفية شعورية للنص تارة أخرى.

فقد وظف الأسطورة العربية "العنقاء" في دلالتها على حدة معاناة شعبه وقسوتها في ظل الاحتلال، وهي معاناة طالما ألحّت عليه, فرغب عن الوصف المباشر لتركيز الدلالة الإيحائية التي يشي بها جوهر الأسطورة, يقول:

أنا صاحٍ, صاحٍ أنا يا فلسطينُ , وحولي رفاقيَ الشجعانُ

المضيئونَ في قتامِ الليالي بجراحٍ بوّابُها رضوانُ

---

(1) إسماعيل, عز الدين: **الشعر العربي المعاصر**، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية, ص 214.

(2) المتوكل, طه وآخرون: **الشعراء, شتاء 1999**, ص127. يقول القاسم: " أردتُ دائماً أن أنزل بالأسطوري والميثولوجي والروتيني إلى الأرض, إلى الواقع, أردتُ دائماً أن أكسر الوهم الأسطوري, الأسطورة دائماً تثير وهماً كبيراً, وأنا أردت دائماً أن أكسر هذا الوهم الأسطوري, أن أخلخل الأسطورة, أن أعيدها إلى الواقع, إلى اليومي, وأعطي بعض الأمثلة على ذلك, كلنا قرأنا الأساطير اليونانية, مثلا أسطورة نيكا روس وثيذالوس, هذه الأسطورة بقيت لديَّ أسطورة إلى أن حدثت مأساة الفدائيين الثلاثة في بيسان, ثلاثة فدائيين فلسطينيين يقومون بعملية, يلقى عليهم القبض, يقتلون, يحرقون, وتقذف جثثهم من الطوابق العليا في إحدى عمارات بيسان إلى الشارع .

هذه الصورة, صورة الفدائيين, أن ترمى جثثهم المشتعلة من الطوابق العليا إلى الإسفلت, لا يمكن إلا أن تستحضر على الفور, أسطورة نيكا روس... أريد أن أحطم هذه الأسطورة وأقول للعالم, ما هو عندكم أسطورة لدينا هو حقيقة...."

(3) القاسم, نبيه: لغة الشعر عند سميح القاسم, **الفجر الأدبي**, ع (75, 76), ك1 1986, ك2 1987, ص12.

نحنُ عنقاؤُكِ اشتعلنا وطرنا من رمادٍ ضاقت به النيرانُ

وحّدتنا المأساةُ قلباً وكفّاً أينَ قيسٌ منا وأينَ يمانُ

فاشهدينا صفّاً يؤازرُ صفّاً نتنزّى فينسب العنفوانُ

ونلوكُ القيودَ في سجنِ سابينا فيبكي من حقدهِ السجانُ [1]

فالشاعر يرى ما يحيط بشعبه من أسباب الموت والفناء، كما يرى انبعاث هذا الشعب وتجدد نضاله وعنفوانه في مواجهة الاحتلال، فيلجأ إلى الأسطورة المتمثلة بطائر العنقاء الذي ينبعث من الرماد ليعبر عن القدرة والإرادة التي يتّسم بها أبناء الشعب الفلسطيني في مقاومتهم وتحديهم، فالسياسة القمعية التي ينتهجها المحتلون لن تثنيهم ولن توقف مسيرتهم, فهم ينبعثون من المعاناة وظلمة السجون, فلا يسع السجان إلا أن يبكي من حقده وضعفه أمامهم. والأسطورة تغني النص، وتشكل رؤية جمالية قائمة على تلك المزاوجة بين التراث والواقع في بنية القصيدة.

و قد اتخذ الشاعر من الأسطورة المصرية نموذجاً يمثل "خلفية للموقف الشعوري الذي يعبر عنه"[2] في قصيدة "عروس النيل"[3] التي نستدل من عنوانها على إيغالها في العمق التراثي المصري من خلال استحضار هذا الرمز "الفتاة العربية الجميلة" التي يعادلها في الواقع المحسوس أو المنظور "فلسطين" وطن الشاعر, فهو لا يستخدم الأسطورة لذاتها، وإنما يسلط الأضواء من خلال وقائعها ليضيء جوانب الواقع الراهن، ويكشف عن عالمه الداخلي، ويبرز رؤيته الشعرية على أساسها. ولذا فهو يكشف عن موقفه بطريقة إيحائية غير مباشرة عبر توظيفه هذه الأسطورة التي يتخذ من وقائعها وسيلة للتنبيه والتغيير, يقول:

فاستيقظوا يأيها النيامْ

ولنبتنِ السدودَ قبلَ دهمةِ الزلزال

تنبهوا بهذهِ الجدران

تنزلُ فينا من جديدٍ نكبةُ الطوفان!

---

(1) القاسم, سميح: **الحماسة**, ج3, ص13.

(2) إسماعيل, عز الدين: **الشعر العربي المعاصر, قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**, ص214.

(3) القاسم, سميح: **أغاني الدروب**، الناصرة, ص 94.

لمن تزيِّنونها حبيبتي العذراء؟

لمن تبرِّجونها؟

أحلى صبايا قريتي .. حبيبتي العذراء!

حسناؤنا لمن تزف؟

يا ويلَكم . حبيبتي .. لمن تزف؟

للطميِ, للطحلبِ, للأسماكِ, للصدف؟

نقتلها, نحرمها, وبعدَ عام

تنزلُ فينا من جديدٍ نكبةُ الطوفان

ويومها لن يشفعَ القربان[1]

ويوظف الشاعر بعض الأساطير القديمة بأسلوب رمزي يعتمد التلميح، حين يشير إلى " سدوم" و "روما"[2], يقول:

وهشمت حديقة... ما جددت (سدوم)

ولا أعادت عار (روما) الأسود القديم

ولم تدنس روعة الحياة[3]

فهو يستخدم الأسطورة القديمة التي تدور حول دمار سدوم، لينفي عن فلسطين وشعبها عبر هذه الصور الأسطورية ما اتسمت به هذه المدينة. "وسدوم وعمورة" مدينتان على البحر الميت ينسب دمارهما، لاهوتياً، إلى غضب الله لشدة ما اقترف أهلهما من الخطايا"[4].

(1)القاسم, سميح: **أغاني الدروب**، الناصرة, ص95,94.

(2) ينظر, السابق, ص25.

(3) ينظر، السابق, ص25.

(4) القاسم, سميح: **أغاني الدروب**, دار العودة, ص28.

الخلاصة

حذف سميح القاسم عدداً من قصائده المباشرة ذات الشكل التقليدي, وفعل الشيء ذاته مع غيرها من القصائد ذات الشكل الحديث, ولهذا يمكننا أن نستبعد الشكل بصفته عاملاً مباشراً من عوامل الحذف. وما يعزز ذلك هو أن الشاعر قد أثبت في أعماله الكاملة قصائد لا تختلف عن المحذوف من الناحية الشكلية, كما أنه مازال يكتب هذا اللون من القصائد المباشرة التي لا تختلف, من حيث شكلها التقليدي, عما اتسمت به قصائده المحذوفة, وهذا يؤكد أن الشكل التقليدي لم يكن سبباً مباشراً في ظاهرة الحذف, وأن أثره قد اقتصر على ارتباطه إلى حد كبير برؤية الشاعر لدور الشعر ومهماته الاجتماعية, وبخاصة تلك التي كان لها حضور بارز في ذهن القاسم وشعره حين كتب القصيدة الجماهيرية, وبين أهميتها في مقدمة ديوان الحماسة" التي شكلت يوم نشر ديوان الحماسة مبرر نشر قصائد على هذه الشاكلة"[1]

فقد دفعته مواقفه السياسية ورؤيته الشعرية التي تشكلت في أثناء انتمائه للحزب الشيوعي إلى توظيف شعره" لخدمة أفكاره السياسية السابقة.. و" كان" عليه أن يقول ما يراه الحزب, حتى لو تعارض جزئياً مع قناعاته"[2]. ومن هنا أخذ الشاعر يتغنى بالفكر الماركسي ورموزه وقادته منطلقاً من" أن الأدب الواقعي الاشتراكي الأصيل قادر على فرض نفسه على الآخرين, حتى على الأعداء[3]. كما أن الظروف السياسية آنذاك فرضت عليه المحافظة على علاقته مع الجماهير العربية في الأرض المحتلة, بحمل أعباء المعركة القومية والاجتماعية,[4] ولكنه, بعد تخليه عن الحزب, تخلى عن قصائده الجماهيرية التي ألقاها" أمام الجماهير العربية في الأرض المحتلة, ناطقاً باسم الحزب الشيوعي محققاً من خلالها ما تدعو إليه الواقعية الاشتراكية: حزبية

(1)الأسطة, عادل: **ظاهرة الحذف في أشعار سميح القاسم:** الحذف والدلالات, الأدب الفلسطبني في المثلث والجليل, ص33.

(2)ينظر, السابق, ص34.

(3)القاسم, سميح: **حياتي وقضيتي وشعري**, الجديد, ع(5,4) نيسان وأيار 1969, ص29.

(4)ينظر, السابق, ص25.

الأدب والأديب, وتوظيف الأدب لخدمة الشعب"[1], وقد اتسمت قصائده، آنذاك, بالخطابية والمنبرية والمباشرة، وامتلكت فيها" الجماهير مساحة أكبر من المساحة التي يمتلكها الشاعر ذاته"[2]. فبعد أن كان يعتزّ بهذا اللون من الشعر ويدافع عنه[3]، ذهب إلى أنّ " الجمهور ما زال طرفاً أساسياً في القصيدة، والحياة هي الطرف الأوّل"[4].

لقد تغير مفهوم الشعر عند القاسم, واستتبع ذلك تغير موقفه من الشعر ودوره الاجتماعي, إذ حلّت الحياة – وهي هنا مفهومٌ واسع– محل الجماهير التي كانت الطرف الأساسي في قصيدته. يضاف إلى ذلك أن كلمة "جمهور" تختلف من الناحية الفلسفية لا اللغوية عن كلمة جماهير, فلكل شاعر جمهوره الذي قد يكون من فئة المثقفين أو من الطبقات البرجوازية, في حين أن كلمة "الجماهير" و"شاعر الجماهير" تحمل في ذاتها دلالات قاطعة على نوعية الفئات الشعبية التي تتشكّل منها جماهير الشاعر. ويبدو الفرق بين المصطلحين واضحاً, تماماً، حين نستقرئ شعر القاسم المحذوف في ضوء التجربة الشعرية الكاملة, وحين نطّلع على تنظيراته السابقة[5]. فلم يعد الشاعر ملتزماً بالقضايا الجماهيرية التي كتب قصائده المحذوفة دفاعاً عنها, وهي تمثل الثورة في إطارها الوطني والقومي والعالمي بما تضمنته من الملامح الاجتماعية في إطار الصراع القائم بين القوى الاشتراكية والقوى الإمبريالية, مما أضفى عليها سمة العالمية وفق الرؤية الشعرية التي سادت في الوطن العربي حتى بداية التسعينيات من القرن الماضي, وهي رؤية تشكلت في إطار الصراع الطبقي وفق المعتقدات الماركسية.

ولكن الانهيار السياسي والاقتصادي للمنظومة الاشتراكية, وما تبعه من انهيارات في القيم الاجتماعية والفلسفية والأدبية غيّر معايير العالمية التي انطلق منها الشاعر سابقاً, واستبدل بها معايير جديدة مناقضة لها تماماً, وهي معايير يجد الباحث صداها في المضامين والأشكال

---

(1)الأسطة, عادل: **ظاهرة الحذف في أشعار سميح القاسم:** الحذف والدلالات, الأدب الفلسطيني في المثلث والجليل, ص40.

(2) القاسم, سميح: **الحماسة**, ج 1, ص 7.

(3) ينظر, السابق, ص 7– 11.

(4) طه, المتوكل وآخرون: **حوار مع سميح القاسم**, الشعراء, شتاء1999, ص130.

(5) ينظر, السابق, ص130.

الجديدة. فقد أخذ الشاعر يعبر عن الذات المنفردة في شعره, واستتبع ذلك نوعاً من الغموض الذي بدا مغايراً تماماً لما عهده القارئ في شعره, كما أن كثيراً من المواقف القديمة التي تميز بها سميح القاسم, وضمنها شعره قد تلاشت بتأثير الواقع. فعلى صعيد الفكر اختفت ملامح العلاقة القائمة بين الحركة الجماهيرية الفلسطينية وبين قوى الثورة العربية والعالمية في قصائده, وذلك لغياب الأساس النظري لهذه العلاقة, والمتمثل بالفكر الماركسي الذي لم يعد الشاعر مؤمناً به. أما على الصعيد السياسي فقد أيد الشاعر عملية السلام التي وقف موقفاً مناقضاً لها في الماضي, وتخلى عن المقاومة بمعناها الذي تجلّى في قصائده القديمة.

وبناء عليه, حذف القاسم الشعر الذي يناقض رؤيته الجديدة, وهو الشعر الذي كتبه حين كان شيوعياً ملتزماً فكراً وشعراً، وكان موقفه من الشعر مرتبطاً آنذاك بالموقف الحزبي، أي بما يشغله الشاعر من موقع اجتماعي سياسي حدّد طبيعة تفكيره ورؤيته النابعة من العلاقة الجدلية القائمة بينه وبين مجتمعه وأبناء شعبه.

إن ما سبق يبرز بوضوح ما طرأ على مواقف القاسم من تغيرات في الموقف الفكري الذي انعكس على شعره, وامتد أثره ليشمل رؤيته الشعرية, وهذا يعني أن انعطافاً حاداً أصاب النواحي الوظيفية التي ميزت شعره, فأخذ ينحو نحواً جديداً في عملية الإبداع الشعري, فحذف مجموعة من القصائد التي مجّد بها الحزب الشيوعي وغيرها مما تميزت بالمضامين الوطنية والقومية, وبخاصة تلك التي عبر فيها عن مواقف حادة وصريحة ومباشرة من الأنظمة العربية, حين راح يسمّي هذه الأنظمة, ويخاطبها بما يدل عليها دلالة مباشرة. فقد تغيرت الأوضاع السياسية، وفرض عليه هذا التغير أن يقيم علاقات جديدة مع الأنظمة العربية التي وسمها ذات يوم بالخيانة والرجعية, منطلقاً من موقفه الحزبي الذي " لا يرى الأمور من منظار ذاتي أو من منظار محلي أو قومي, وإنما من منظار أوسع, منظار أممي يتجاوز القومية"[1]. فقد رأى في هذا اللون من الشعر(المحذوف) ما يمكن أن يحد من انتشاره في مرحلة تخلى فيها الكثيرون عن مبادئهم وعقائدهم التي كانت على جانب كبير من القداسة. وكان هذا السبب قد دفعه لحذف

---

(1) الأسطة, عادل: **ظاهرة الحذف في أشعار سميح القاسم:** الحذف والدلالات, الأدب الفلسطيني في المثلث والجليل, ص34.

هذه القصائد, لما تضمنته من مواقف تناقض مواقفه الجديدة, كما شكل أرضـــية جديـــدة وآليـــة استراتيجية لكتابة القصيدة التي توجه فيها للعواصم العربية, واتخذ من أسمائها وأسماء الأقطـــار العربية عناوين لها, كالقصيدة "الشامية" و "اللبنانية " والعُمانية"[1] و"العمّانية".

ويلاحظ الباحث أن الشاعر لم يكن يستهدف التخلي عن القصيدة المباشـــرة أو القصـــيدة ذات الشكل التقليدي, وإنما كان هدفه استئصال المضامين الفكرية أو غيرها من المضامين التـــي نال فيها من الحكام والعواصم بشكل مباشر, وهذا يؤكد العلاقة الجدلية بـــين ظـــاهرة الحـــذف والتغيرات الأيديولوجية التي استتبعها بالضرورة تغيرات سياسية.

فقد حذف الشاعر قصائده لأسباب فكرية وسياسية, فضلاً عن الأسباب الجماليـــة التـــي تشكلت في إطار التحولات الطارئة على موقفه من الشعر, فقد أخذ يتجه نحو الحداثة التي كتـــب قصائده الجديدة منطلقا منها. ويبدو أن حداثته هي التي حدت به إلى أن يغير بعض معالم تراثه الشعري، حين أقدم على حذف هذه القصائد، وأطل علينا بعد ذلك بدواوين شعرية " ينـــزغ فـــي أكثرها نحو الحداثة"[2]. فقد وقف الشاعر في وجه الدعوات الحداثية, كمـــا وقـــف فـــي وجـــه الحداثيين الذين يرون أنها "مفهوم جديد للشعر يغاير كل المفاهيم التـــي عرفهـــا التـــراث"[3], إذ وصف تنظيراتهم " بطنين الذباب" تارة, ونوع متخلف من الإرهاب تارة أخرى، كمـــا وصـــفهم بأنهم مصابون بعقدة القزامة[4], وأن مفهومهم أو مفاهيمهم حول الشعر والحداثة هـــي مفـــاهيم تعيسة لأنها تقوم عندهم على أساس عدائية التراث[5]. ولا شك أن موقفه الأصيل من التراث يعد أحد أبرز الأسباب التي دفعته إلى هذا الموقف من الحداثة في تلك المرحلة التي كان يرى فيهـــا أن مهماته, على صعيد الشعر, تتنافى مع دعوات هؤلاء الحداثيين التـــي رأى فيهـــا عـــدائيتها للتراث العربي, "فالتراث العربي ملمح أصيل ثابت من ملامح تجربته المســـتمرة"[6]. وليســـت الحداثة بهذا المعنى هدفاً للشاعر في الأرض المحتلة, ولا يَعتقدُ أحدٌ أن شاعراً فلسطينياً يمكنـــه

---

(1) القاسم, سميح: **الممثل**, ص45, 62, 72.

(2) الأسطة، عادل: **أدب المقاومة من تفاؤل البدايات إلى خيبة النهايات**، ص 116.

(3) شكري, غالي: **شعرنا الحديث إلى أين**، ص 8.

(4) القاسم, سميح:أ.ك، مج 6، من مقال بعنوان " كأس وسكي في جنازة الشهيد", ص 451.

(5) ينظر, السابق: ص 453.

(6)سالم, حلمي: **الشنفرى الفلسطيني لسميح القاسم**, أ.ك. مج 7, ص 319

أن يتساوق مع الدعوات الحداثية بهذه المفاهيم. ولهذا فقد تجلى موقفه من الحداثة في الماضـــي ليس في البناء الكلاسيكي للقصيدة وحسب، وإنما تجلى أيضاً, في تلك الإشارات إلـــى المعـــاني التي تضمنها الشعر القديم. وعلى الرغم من أن القاسم ما زال على موقفه السابق من الحداثة من الناحية النظرية, إلا أنه يتجه عملياً نحو الحداثة.

وفي الختام لا بد من التأكيد على أن عوامل سياسية وفكرية وجمالية, تضـــافرت معـــاً, ودفعت الشاعر إلى حذف ما حذفه من شعره, مستهدفاً طي صفحة من الماضـــي, مـــا زالـــت معالمها موجودة على أرض الواقع, وكان حرياً بسميح القاسم أن يثبت شعر هذه المرحلـــة فـــي أعماله الكاملة, لأنها, ما زالت تمثل بقسوتها وعنفها, كبرياء الشـــعب الفلســـطيني فـــي تحديـــه للمحتلين ومقاومتهم.

قائمة المصادر والمراجع

أولا:المصادر:

القرآن الكريم

الباروردي, محمود سامي: **ديوان البارودي**, ج1, ضبط وشرح وتصحيح محمود الإمام المنصوري, د.ت.

ابن زهير, كعب: **ديوان كعب بن زهير**, دار القاموس الحديث، بيروت، 1968.

درويش, محمود: **أوراق الزيتون**, ط3, دار العودة, بيروت 1989.

زياد, توفيق: **أشد على أياديكم**, ط2, مطبعة أبو رحمون, عكا 1994.

القاسم, سميح: أرض مراوغة وحرير كاسد, لا بأس, منشورات إبداع الناصرة 1995.

الأعمال الشعرية الكاملة, دار العودة, بيروت 2004.

الأعمال الكاملة, دار الهدى, كفر قرع 1991.

أغاني الدروب, دار العودة, بيروت 1964.

أغاني الدروب, مطبعة وأوفست الحكيم, الناصرة 1964.

جهات الروح, منشورات عربسك, حيفا 1983.

حسرة الزلزال, مؤسسة الأسوار, عكا 2000.

الحماسة, ج1, منشورات مكتب الأسوار, عكا 1978.

الحماسة, ج2, منشورات مكتب الأسوار, عكا 1979.

الحماسة, ج3, منشورات مكتب الأسوار, عكا 1981.

دخان البراكين, شركة المكتبة الشعبية, الناصرة 1968.

دمي على كفي, مكتبة المحتسب, القدس 1967.

ديوان سميح القاسم, دار العودة 1973.

قرآن الموت والياسمين, مكتبة المحتسب, القدس 1971.

كلمة الفقيد في مهرجان تأبينه, مؤسسة الأسوار, عكا 2000.

الممثل وقصائد أخرى, مؤسسسة الأسوار, عكا 2000.

الموت الكبير, منشورات دار الأداب, بيروت, وكتاب الجديد حيفا 1973.

ويكون أن يأتي طائر الرعد, دار الجليل للطباعة والنشر, عكا 1969.

المتنبي, أحمد بن الحسين: **ديوان المتنبي**, دار الجيل, بيروت, د.ت.

المناصرة عزالدين: الأعمال الشعرية الكاملة, دار العودة, بيروت 1990

الخروج من البحر الميت, دار العودة, بيروت.د.ت.

ديوان عزالدين المناصرة, دار العودة, بيروت1990.

لن يفهمني أحد غير الزيتون, منشورات شروق, القدس, 1977.

ثانياً: المراجع العربية:

أبواصبع, صالح: **الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة منذ 1948حتى 1975**, المؤسسة العربية للدراسات والنشر, بيروت 1979.

أحمد, محمد فتوح: **واقع القصيدة العربية**, دار المعارف, القاهرة1984.

أدونيس: **زمن الشعر**, دار العودة, بيروت, ط3, 1983.

الأسطة, عادل: **أدب المقاومة من تفاؤل البدايات إلى خيبة النهايات**, السلطة الوطنية الفلسطينية, مطبوعات وزارة الثقافة 1998.

الأسطة, عادل وآخرون: **الأدب الفلسطيني في المثلث والجليل**, مركز الأبحاث, دائــرة اللغــة العربية, جامعة بيت لحم 2007.

الأسطة, عادل:**سؤال الهوية, فلسطينية الأدب والأديب**, دار الشــروق للنشــر والتوزيــع, رام الله2000.

إسماعيل, عزالدين: **الشعر العربي المعاصر**, قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية, ط3, دار الفكر العربي 1978.

الأيوبي, ياسين: **مذاهب الأدب**, معالم وانعكاسات, ط2, دار العلم للملايــين, بيــروت, لبنــان, 1984.

البطل, علي: **الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري**, دار الاندلس 1980.

ابن أحمد, محمد: **البنية الإيقاعية في شعر عز الدين المناصــرة**, منشــورات اتحــاد الكتــاب الفلسطينيين, القدس 1998.

جاد المولى بك, محمد أحمد: **أيام العرب فــي الجاهليــة**, ط3, دار إحيــاء الكتــب العربيــة, مصر1961.

خليل, إبراهيم: **النص الأدبي**, تحليله وبناؤه, دار الكرمل, عمان 1995.

الخطيب, يوسف: **ديوان الوطن المحتل,** ط1, دار فلسطين للتأليف والترجمة والنشــر, دمشــق 1968.

داغر, شربل: **الشعرية العربية الحديثة**, أزمنة للنشر والتوزيع, عمان, الأردن 2006.

درويش والقاسم: **الرسائل**, ط2, دار عربسك م.ض, حيفا 1990.

الرباعي, عبد القادر: **الصورة الفنية في شعر أبي تمام**, إربد, عمان 1980.

الرباعي, عبد القادر:**الصورة الفنية في النقد الشعري**, دار العلوم للطباعة والنشر, اربد 1984.

زايد, علي عشري: **استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر**, ط1, منشورات الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان, طرابلس, ج. ع. ل. ش. أ, 1978.

السعدني, مصطفى: **في التناص الشعري**, منشأة المعارف بالاسكندرية 2002.

ضيف, شوقي: **الفن ومذاهبه في الشعر العربي**, دار المعارف, مصر, ط7, 1961.

شكري, غالي: **أدب المقاومة**, دار المعارف بمصر1970.

شكري, غالي: **شعرنا الحديث إلى أين**, دار الآفاق الجديدة, بيروت, ط2, 1978.

الصابوني, محمد علي: **صفوة التفاسير** ج3, دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع, بيروت2001.

طه, المتوكل: **قراءة المحذوف**, قصائد لم تنشرها فدوى طوقان, دار الشروق للنشر والتوزيع, رام الله 2004.

عبد الله, محمد حسن: **الصورة والبناء الشعري**, دار المعارف, القاهرة 1981.

عطوات, محمد عبد عبدالله: **الاتجاهات الوطنية في الشعر الفلسطيني المعاصر من 1918-1968**, دار الآفاق الجديدة, بيروت 2000.

عصفور, جابر:**الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب**, ط2, دار التنوير للطباعة والنشر 1983.

علان, إبراهيم: **الشعر الفلسطيني تحت الاحتلال(من العام1948-1972)**, ط1, مطبعة الشهامة, الشارقة, 1995.

عيد, رجاء: **فلسفة الالتزام في النقد الأدبي**, منشأة المعارف, الاسكندرية1986.

غنايم, محمود: **مرايا في النقد, دراسات في الأدب الفلسطيني**, ط1, مركز دراسات الأدب العربي, و.أ دار الهدى, كفر قرع 2000.

القرشي، أبو زيد محمد بن أبي الخطاب: **جمهرة أشعار العرب**، دار صادر، بيروت، 1963.

كنفاني, غسان: **الآثار الكاملة, الدراسات الأدبية**, مج4, أدب المقاومة في فلسطين المحتلة 1948-1966, مؤسسة غسان كنفاني الثقافية, دار الطليعة للطباعة والنشر 1998.

كيوان, سهيل:**هوميروس من الصحراء**, مؤسسة الأسوار, عكا2000.

الملائكة, نازك: **قضايا الشعر المعاصر**, منشورات مكتبة النهضة

موسى, إبراهيم نمر: **آفاق الرؤيا الشعرية**, (دراسات في أنواع التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر) وزارة الثقافة, الهيئة العامة للكتاب 2005.

النقاش, رجاء: **أدباء معاصرون**, مكتبة الإنجلو المصرية, القاهرة1968.

وادي, طه: **جماليات القصيدة المعاصرة**, دار المعارف, القاهرة 1981.

ثالثاً: المراجع الأجنبية المترجمة:

آرنست, فيشر: **ضرورة الفن**, ط1, ت: أسعد حليم, هلا للنشر والتوزيع, الجيزة 2002.

بيير-مارك دو بيازي وآخرون: **مدخل إلى مناهج النقد الأدبي الحديث**, ت. رضوان ظاظا, المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب, الكويت 1997.

جورج, طومسون: **دراسات ماركسية في الشعر والرواية**, ت. ميشال سليمان, دار القلم, بيروت 1974.

ديفيد, ديتش: **مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق**, ت.د محمد يوسف نجم, دار صادر, بيروت 1967.

رينيه, ويلك وأوستن وارين, **نظرية الأدب**, ط2, ت. محيي الدين صبحي, المؤسسة العربية للدراسات والنشر, بيروت 1981.

رابعاً: الموسوعات:

الموسوعة الفلسطينية, ط1, مج4, دراسات الحضارة, بيروت 1990.

خامساً: الرسائل الجامعية:

زهد, خالد عبد اللطيف: **الوطنية والإنسانية في آثار سميح القاسم**, رسالة ماجستير, جامعة القديس يوسف, بيروت 1978.

عودة, خليل:**الصورة الفنية في شعر ذي الرمة**, رسالة ماجستير, جامعة القاهرة1987.

سادساً: الدوريات:

أ.(المحرر الأدبي): **الاتحاد**, وادي النسناس, حيفا, 1964/12/25 نقلا عن ديوان الوطن المحتل.

استيفان, فيلد: اليهودية والمسيحية والإسلام في الشعر الفلسطيني ت.عادل الأسطة, **الكاتب المقدسية**,ع 147, أيلول 1992.

الأسطة, عادل: ظواهر سلبية في مسيرة محمود درويش الشعرية, **مجلة النجاح**, أيار 1995.

داغر, شربل: مكاشفة جارحة مع الصوت الصارخ في برية العرب, سميح القاسم: واعروبتاه**!**, **الفجر الأدبي,** مؤسسة الفجر, فلسطين, شباط, آذار, ع(78,77), 1987.

دكروب, محمد, الطريق, ع ك1, 1968, نقلاً عن **الجديد**، ع5,4، نيسان وأيار1969.

طه, المتوكل وآخرون: حوار مع سميح القاسم, المتنبي واحد من العائلة, الشعراء, المركز الثقافي الفلسطيني – **بيت الشعر– فلسطين**, شتاء 1999.

القاسم, سميح:أبا الطيب, هات نبوءتك **الجديدة!** ملحق كل العرب, الناصرة, الجمعة 1|6|2007.

القاسم, سميح:أطفال رفح, **الجديد**, ع2, شباط1969.

القاسم, سميح: شتاء, **الجديد**, ع12, ك1, 1962.

القاسم, سميح: شعراء.. لا دبلوماسيين, **الاتحاد**, وادي النسناس, حيفا 1964/12/31نقلا عن ديوان الوطن المحتل.

القاسم, سميح:عن الموقف والفن, **الجديد**, ع3, آذار1969.

القاسم, سميح: لست نجماً بارداً يا أرض نيراني كثيرة, **الجديد**, ع(9, 10), أيلول وتشرين الأول 1971.

القاسم, سميح:مقابلة مع سميح القاسم, **مجلة** "**أفكار الأردنية**", نقلاً عن الجديد:ع3, 1974.

القاسم, نبيه: مراجعة لرسالة ماجستير حول: لغة الشعر عند سميح القاسم, **الفجر الأدبي**, ع(75, 76), ك1, 1986, ك2, 1987.

سابعاً: المواقع الالكترونية:

الأسطة, عادل: إشكالية الشاعر والسياسي في الأدب الفلسطيني: محمـود درويـش نموذجـاً, **www.najah.edu/arabic/articles/adel/**.

الأسطة, عادل: محمود درويش: حذف البدايات وقصائد أخرى,

www.najah.edu/arabic/articles/adel/206,htm.

الباش, حسن: الإنسانية والتحرر في الشعر الفلسطيني المقاوم, **jehat-com-mht** .

ابن الرمادي: القصيدة الزرقاوية, الرد القاصم لظهر سميح القاسم, الجزيرة, منتديات الجزيـرة, الجمعة 12شـوال1427 الموافـق2006/11/13 **http:/www. aljzeera talk. Net**.

سقيرق, طلعت: حوار مع سميح القاسم,**jehat-com-mht 19 /2000/11**.

القاسم, سميح: القصيدة العَمّانية, ديـوان العـرب, الخمـيس 16 تشـرين الثـاني (نـوفمبر) 2006**http://www.diwanalarab.com/spip?article6687**, ..

منيـــــــر, محمــــــــود: الدســــــــتور, عمــــــان, الاردن, ع(15253) , 2006/11/11,
.com/News/http://www.addustour0

مفيد, رماح: حوار مع سميح القاسم, jehat-com-mht .

يونس, محمد عبد الرحمن: الأسطورة في الشعر العربي المعاصر,
http://www.albayan.co.ae/albayan/culture/2001/page1

An-Najah National University
Faculty of Graduate Studies

Sameeh Al-Qassem critical Study in the Omitted Poems

By
Basil mohammad Ali Bazrawi

Supervisor
Professor Adel Al-Ostah

Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Master in Arabic Language & Literature Faculty of Graduted Studies at An-Najah National University, Nablus, Palestine
2007

Sameeh Al-Qassem Crtical
Study in the Omitted Poems
By
Basil Mohammad Ali Bazrawi
Supervisor
Professor Adel Al-ostah

Abstract

In this study, the scholar approched the poems which the Palestinian poet, Sameeh Al-qassem, omitted from those he wrote in the sixties and seventies of the previous century due to the changes of international political circumstances that affected him and his poetry.

After the collapse of the Soviet Union, the poet omitted the poem that he wrote in prais of the Soshalist Revolution depending on the factional policy of the communistic faction in Palestine occupied in 1948. This happened when the poet puplished his " complet works " in 1991.

Many of his collection experienced omission which affectedhis poetry. This Thing drew the attention of professor, A'del Al-ostah, who ivdicted it.

The nature of this research made me use the different reasons which contained the poetry of "Al-Qassem" because each of them contains sings and evidences different from the other. For example, there are differences between the "complete works" published by" Dar El-Huda"in 1990 and that published by "Dar Al-A'wdah" in 2004.In the same way,these two publications are different from the collection of Sameeh Al-Qassem published by " Dar Al-A'wdah" in 1973 which did not contain any poem from"Mawakeb Al-shams".Such differences are more clear in the two publications of "Aghani Al-Dorub.The first was published in 1964 by the" Pupular library"(Al-Maktaba Al-Shabyya) at Nesereth. It contains

indications to the pages were omitted by the Israeli censorship. The second publication which published by "Dar- Al-A'wdah" in Beirut is not acopy of the first one. This difference could be aresult of the Israeli censorship. So, I will always indicate the publisher or the year of publishing to distinguish between different publication to avoid mistakes and misunderstanding. This study comes under constitutional critique wgich deals with the effects aused by different changes and drawn on the literary text, and it indicates the reasons for these changes.

This study is important because it highlights the wgole poetical experience and shows thechanges attended the poet's course of omitting these poems . It also aims to find the reasons of omitting these poems. It also aims to study these poems to olarify their aesthetical,ideological and political values in different stages of the Palestinian literary movement.

I divided this study into three chapters. The first chapter deals with omission in Palestinian poetry and indicates three bodies who participated in forming this pbenomenon and they are:

1) The Israeli Occupation and its role in forced Omission.

2) Arab scholars who deleted what was aginst their ideological wishes and political stand.

3) The poets themselves who deleted things for different reasons. In this chapter I presented some aspects of omission in the Palestinian poetry. How ever in stead of presenting these aspects which were clearing shown in Al- Qassem's poetry, I only presented those were omitted by the poet himself because I couldn’t reach what was omitted by the Israeli military censorship and what was omitted Arab scholars didn’t affect the

Palestinian literary movement in the occupied territory. Thw effect was presented in the fact that the omitted poetry was made inaccessible to Arab scholars and readers abroad.

I also mentioned the omitted poems and the different factors that made the poet omit them.

I found it was proper to finish this chapter by examining the changes happened to the poet and his attitude of poetry in such away that help highlight the whole phenomenon of omission, the way it was done and its affect on the substance. ,

In the second chapter of this research, I examined the omitted poems and showed their different meanings. I found that those poems were among the combatant poetry with its patriotic, humane and nationalisti meanings. I also mentioned some love poems which the poet omitted from" Agahani Al-Dorub".

In the third chapter deals with omitted texts which were examined aesthetically. It also examines traditional artistical construction and other aesthetical and artistical aspects such as artistical picture, rhymes and recurrence.

Finally,I would like to say that this research is avery simple addition to the Arabic studies of literary and critique in Palestine. Idont claim that I reached the true fact although I did my best.